**Sztuka to najwyższy wyraz samouświadomienia ludzkości /.../
Dzieło sztuki – mikrokosmos odbijający epokę.**

Józef Czechowicz



Cena zł 65.–

AKCENT nr 1 (19) 1985

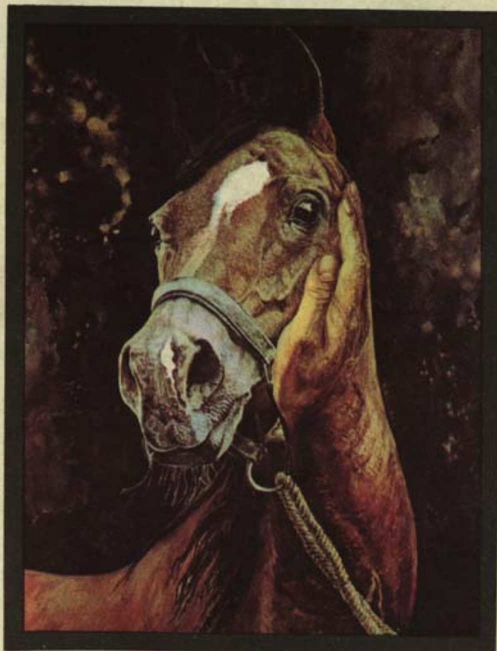
a

1

1(19) 1985

akcent

literatura i sztuka • *kwartalnik*



G. Brassens, B. Malamud, K. Dedecius, I. B. Singer, W. H. Auden, U. Jaros, H. Kozak

akcent

rok VI

nr 1(19) 1985

akcent

literatura i sztuka

akent

rok VI

nr 1(19) 1985

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Wydano przy pomocy finansowej
Wydziału Kultury i Sztuki
Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 35207

SPIS TREŚCI

GEORGES BRASSENS

Czas niech nie mąci nam spojrzenia

Ledwie mały człek
Myślom nada bieg
Ruszy łbem
Tego, który świat
Więcej widzi lat
Nazwie kpem
Czas przyprószył skroń
I już stary koń
Wściekły, zły
Zmienia zdanie w mig
By na młodszych krzyk
Podnieść: kpy!

Ja — człek niestary i niemłody
Mam pogląd, co nie wyjdzie z mody:
Czas niech nie mąci nam spojrzenia
I wszelkie łuski z oczu zzuj!
Rocznik kretyna nic nie zmienia
Gdy ktoś jest..., będzie...!
Czasu w to plątać nie potrzeba
Próżno więc wodzą się za łby
Kpy, które świeżo spadły z nieba
I kpy niegdysiejszych dni

Zatem, młody kpie
Pomyśl chwile dwie
Potem mów
Że kretyńsko zwykł
Postępować pryk
Ten czy ów
I niech siwy włos
Ci nie każe w głos
Trąbić, że
W młodych drzemie zło
W głowach mają pstro
Stary kpie!

Niniejszym wzywam was do zgody
Ja — człek niestary i niemłody:
Czas niech nie mąci nam spojrzenia...

Duch

Twarz bladą miał, w półmroku stał
W swym białym prześcieradle drżał
Wiatr zimny wokół niego dmuchał
Wszelkie pozory w chwile dwie
Już mi podpowiadały, że
Autentycznego widzę ducha

Ów duch swoiście stawiał krok
Gdy szedł, przykuwał męski wzrok
W mej głowie myśl płynęła rzewna
Bo nietypowy bioder ruch
Oznaką faktu był, że duch
Płci pięknej jest — i rzecz to pewna!

O ja nieszczęsna — zabrzmiał głos
I nędzny dziś mój ducha los
Myśl ta doskwiera mi głęboko
Zniweczył już dziejowy grad
Powabów mych ostatni ślad
Choć było na czym oprzeć oko

Poetów marnych długi rząd
Za gwiazdy weźmie, co za błąd,
Mych oczu blask, a świat to kupi
Zaś ludzi gust, wieść niesie zła
Me kruche ciało za nic ma
Świat jest okrutny, świat jest głupi

Gdy bladym świtem zabrzmi kur
Me prześcieradło pełne dziur
Nie skryje kości mych swą chustą
Ponadto, cóż za podły czas
Ludzie przestali wierzyć w nas
I krzykną mi wprost w twarz — oszustwo!

Nie muszę o tym prawić wam
Że serce nazbyt miękkie mam
Szloch owej zjawy wnet mnie wzruszył
Za dłoń ją wziąłem mówiąc jej:
— Niech choć przez chwilę będzie lżej
Na pani biednej ducha duszy!

Przygody kres by nadszedł, gdy
Wiatr całun jej podkasał i
Ujawnił wdzięków zjawy całość
A w nich harmonia, dziwny smak
Bo choć kosteczek kilku brak
Duch ich posiadał wciąż niemało

Mój Kupidynek z tamtych dni
Swe strzały rychło wbijał mi
Wnet porzuciłem czcze obiekcje
I cały wdzięk wytężam swój
By dama chciała ze mną pójść
Obejrzeć znaczków mych kolekcję...

Szalony z pana młody chwat
Mam dwa tysiące więcej lat!
— Czas, proszę pani — to drobnostka!
I ruszyliśmy duch i ja
A wewnątrz zjawy też coś drga
Bo kontakt dusz — to sprawa prosta!

I cóż, panowie, stwierdzam w mig
Że dawnych pań dziś chyba nikt
W miłosnej nie przewyższy walce
Daleko do minionych dam
Osobom, które bliżej znam
Choć nie chcę ich wskazywać palcem

A rankiem czuję, że znów ktoś
Me ramię szarpie z pasją wprost
Nieziemską oraz niepojętą
Niestety, cień nadziei zgasł
To tato krzyczy: Wstawać czas
Bo znów się spóźnisz na mszę świętą!

Pępek żony policjanta

Choć człek przeciętny powie: pas
Wzniosłego tu nie dozna drżenia
I próżno chcieć od kogoś z nas
By tam lokował swe wzruszenia
To jednak istniał taki ktoś
Co cierpiał piekło niczym z Danta
Świat swój by oddał cały wprost
Za pępek żony policjanta

Marudził więc: — Już siwy włos
Okrasił długie moje życie
Widziałem pępków cały stos
Znam wszelkie pępki wyśmienicie:
Grabarzy żon, klawiszów żon
Ba, nawet pępek ministranta
Pozostał mi jedynie on:
Ów pępek żony policjanta

Mój tato, gdy miał na to chęć
Do akcji każda była skora
Obejrzał zaś w całości wręcz
Braciszek żonę inspektora
A ja aż zwijam się, gdy rwie
Najboleśniejsza z wszystkich an ta
Że po dziś dzień omija mni
Zły pępek żony policjanta

Tak zatem jęczał biedny czlek
Udręka żarła go psychiczna
Aż oto słyszy jego jęk
Małżonka gliny — autentyczna!
I rzecze mu: — Pójdź chłopie mój
Przyznaję, masz zmysł eleganta
Niech wynagrodzę ci twój znój
— Jam wszak małżonką policjanta!

Dzięki Ci, Boże — szepnął chwat
To przecież koniec mych katuszy
Niech żyje Bóg! Niech żyje świat!
Ach, radość dla mej biednej duszy!
Do szturmu ruszył żwawo czlek
Pod suknie damy wzrok pedanta
Zapuszczać jął, by ujrzeć wnet
Ów pępek żony policjanta

Niestety, cóż za podły los
Ten czlek swą pasją nazbyt przesiąkł
I choć już prawie tkwił nos w nos
Z tym, co był ścigał lat pięćdziesiąt,
Śmierć, co wciąż ostrzy kosy stal
Nim komuś z nas nie spuści manta
Skosiła go, gdy był o cal
Od pępka żony policjanta...



GEORGES BRASSENS

1921—1981

Tyle krzywd i taki ładny biust

Niestety, gdybym pojął na czas, że wśród licznych zalet
Ukryłaś, Pani, źródło krwawych, bezlitosnych rózg
Przy składaniu hołdów ci należnych stałbym dalej
Jak można krzywd wyrządzać tyle mając taki biust
Tyle krzywd i taki ładny biust

Przy składaniu hołdów ci należnych stałbym dalej
Na klawesynie gesty dłoni skupił, reszta — mróz
Z pieśni zaś pozostałbym przy cichym madrygale
Jak można krzywd wyrządzać tyle mając taki biust
Tyle krzywd i taki ładny biust

W zbyt wiele wdzięków los cię wyposażył w dzikim szale
Cóż z tego, gdy w te wdzięki nagle diabeł jakiś wrósł
I zgrabną ci robotę sabotuje tym wytrwale
Jak można krzywd wyrządzać tyle mając taki biust
Tyle krzywd i taki ładny biust

Tak, zgrabną ci robotę sabotuje tym wytrwale
I dzisiaj, gdy po latach przyszedł znowu uczuć szus
Obiekcje pewne mam, choć mosty już za nimi palę
Jak można krzywd wyrządzać tyle mając taki biust
Tyle krzywd i taki ładny biust

Obiekcje pewne mam, lecz mosty już za nimi palę
I tylko klasztor mógłby mnie oderwać od twych ust
Jak twierdzę mnie zdobyłaś już i nie istnieją wcale
Jak można krzywd wyrządzać tyle mając taki biust
Tyle krzywd i taki ładny biust

Morderstwo

Nie tylko tam, gdzie wielki świat
Zbrodni się skupia kwiat
I w naszej wsi, co szyk swój ma
Morderstwa są jak trza

Choć siwy włos mu zdobił skroń
Grzmiał serca jego ton
A wiosna, której cień nań padł
Dwadzieścia miała lat

Lecz młode ciało rozkosz da
Nie za grosiki dwa
Trzy pocałunki, cóż za los
Opłacił jego trzos

Gdy dziewczę wciąż wyciąga dłoń
Cóż na to rzec ma doń?
Jest biedny jak kościelna mysz
Krzyknęła mu: — a kysz!

A dziewki tej złowieszczy gach
Był chciwy, że aż strach
I powracają razem tu
Dać upust swemu złu

Gach człeka schwycił, dziewka zła
Z nożem do starca gna
I język pokazuje mu
I w pierś go dźga co tchu

Chcąc zaspokoić chciwość swą
Przetrząsać jęli dom
Zwiesili wnet na kwintę nos
Znaleźli weksli stos...

A wtedy gniew w jej sercu pękł
Głuchy wydała jęk
Uklękła przed biedakiem i
Powiada: — Przebacz mi!

A żandarm, co tam wkrótce wpadł
Żarliwy słyszał płacz
Tych kilka łez — to był jej klucz
Do nieba jasnych wrót

Gdy kat śmiertelny zadał cios
Do raju mknęła wprost
I było to zbyt wiele już
Dla bogobojnych dusz

Nie tylko tam, gdzie wielki świat
Zbrodni się skupia kwiat
I w naszej wsi, co szyk swój ma
Morderstwa są jak trza...

Mąż-majsterkowicz

Mąż-majsterkowicz, mąż wspaniały
Po domu goni przez dzień cały
To stąd, to stamtąd brzmi puk-puk
Lub wrzask, gdy młotkiem trafi w kciuk
Przemyślny człek,
Cóż czyni on?
Gdy wbije gwóźdź, a ten wypadnie
Ponownie tłucze weń dokładnie
Następnie gwóźdź usunie ów
By w wolnych chwilach wbić go znów

Hurra! Szafa gra
I uczucie trwa
Wśród gwintowników oraz farb
Bo ten z nieba dar
To dla żony czar
Mąż-majsterkowicz, wszak to skarb!

Choć zrobić dziecko — rzecz to prosta
Wysokie są wyprawki koszta
Rozlicznych więc narzekań mąż
Wysłuchać musi w trakcie ciąż
Przemyślny człek,
Cóż czyni on?
I próżno utyskujesz, babo
Bo jeszcze ci się zrobi słabo
Gdy stwierdzisz, że twój słodki skrzat
Odziany całkiem wita świat!

Hurra!...

By móc otrzymać wodę pitną
Machinę sklecił elektryczną
Surowcem tam, czy to nie sen
Jest wino — zły alkohol ten
Przemyślny człek,
Cóż czyni on?
Już za człowiekiem człowiek goni
Ściskając szklankę w drżącej dłoni
Niestety — w obliczeniach błąd
I z kurka zwykły płynie prąd!

Hurra!

Z obawy, aby mu dla draki
Nie rąbnął sprzętu wandal jaki
Nasz człowiek swych przyrządów moc
W małżeńskie łóżko pcha co noc
Przemyślny człek,
Cóż czyni on?
A nocą budzi się kobita
Mężusia w uniesieniu chwyta
Chcąc wprawić go w miłosny szał
I w garści ma... korbowy wał!

Hurra!...

Liczba mnoga

Naprzód iść! Ławą iść! Długim i równym krokiem!
Ja odmawiam, nie w smak mi w ich hałasie trwać
Każdy z nich marzy, by wodzem być i prorokiem
Niepotrzebny mi tłum, gdy pragnę nim się stać

Liczby mnogiej się strzeż, liczba mnoga to śmieć
Gdy się gdzieś zbiera tłum, zaraz masz stamtąd zbiec
Jest ich więcej niż czterech — każdy wnet w szale trwa
Niechaj mknie powóz ich, nie wciągnie mnie ta gra!

Ileż klik, ileż grup, ileż sekt rozmaitych
Każda w swój ciasny krąg zwabić mnie dziś chce
Każda z nich sztandar swój wznosi i gromko krzyczy
Tak, geniuszem być trzeba, by spamiętać je...

Liczby mnogiej się strzeż, liczba mnoga to śmieć
Gdy się gdzieś zbiera tłum, zaraz masz stamtąd zbiec
Jest ich więcej niż czterech — każdy wnet w szale trwa
Niechaj brzmi wilków krzyk, nie wciągnie mnie ta gra!

Był raz cel, szczytny cel — taki cel jakich mało
Szczęścia smak ludziom niósł, choć zbytni wzbudził szum
I ja sam lgnąłem doń, też się w nim zakochałem
Ale pełno nas było, cel nasz zdeptał tłum

Liczby mnogiej się strzeż, liczba mnoga to śmieć
Gdy się gdzieś zbiera tłum, zaraz masz stamtąd zbiec
Jest ich więcej niż czterech — każdy wnet w szale trwa
Wstrzymaj więc na mnie głos, nie wciągnie mnie ta gra!

Zmykam, gdy odgłos trąb śpiewki mej ton zagłuszy
Wiodąc za sobą ćmę rozkołysanych mas
Jeśli zaś ten czy ów na mój głos zatka uszy
— Taki ze mnie jest śpiewak jak krzykacze z was!

Liczby mnogiej się strzeż, liczba mnoga to śmieć
Gdy się gdzieś zbiera tłum, zaraz masz stamtąd zbiec
Jest ich więcej niż czterech — każdy wnet w szale trwa
Obcy mi chórów pisk, nie wciągnie mnie ta gra!

Miłość też traci smak, gdy jest nas nazbyt wielu
Wolę wtedy już sam wyciszyć żądze swe
W lepkich tych wspólnych grach próżno dojść pragnę celu
Jedna jest miłość i niech każdy o tym wie!

Liczby mnogiej się strzeż, liczba mnoga to śmieć
Gdy się gdzieś zbiera tłum, zaraz masz stamtąd zbiec
Jest ich więcej niż czterech — każdy wnet w szale trwa
Niechaj drga stos ich ciał — nie wciągnie mnie ta gra!

Mierzi mnie walki krzyk, mdławy czar wspólnych grobów
Ruszę na tamten świat, na śmierci znak jak w dym
Ale złość szarpie mną, gdy mi ktoś w tym chce pomóc
Po cóż mam całun swój dzielić z byle kim?

Liczby mnogiej się strzeż, liczba mnoga to śmieć
Gdy się gdzieś zbiera tłum, zaraz masz stamtąd zbiec
Jest ich więcej niż czterech — każdy wnet w szale trwa
Kości stos rośnie — lecz nie wciągnie mnie ta gra!

przekłady: *Jerzy Menel*

JERZY MENEL

Georges Brassens

Georges Brassens, zmarły w 1981 roku francuski piosenkarz i poeta, już za życia był w swym kraju traktowany zupełnie wyjątkowo — w ciągu blisko 30 lat występów zdobył sobie miejsce w gronie największych francuskich poetów, stał się niemal instytucją. Jego poglądy, których nośnikiem były tworzone przezeń piosenki, doczekały się mimo swej kontrowersyjności akceptacji tak powszechnej, że gdy w 1977 roku redakcja tygodnika „L'Express" zorganizowała plebiscyt na „najbardziej szczęśliwego Francuza" — właśnie Georges Brassens okazał się w oczach czytelników czasopisma symbolem szczęścia i duchowej harmonii. Sam Brassens, któremu myślenie „kategoriami plebiscytów" było raczej obce, był tym faktem mocno zaskoczony...

Urodził się 22 października 1921 roku w nadmorskim mieście Sète na południu Francji. Podobnie jak w przypadku większości tamtejszej młodzieży czas wolny od nauki wypełniała mu plaża, bilard, kino i słuchanie muzyki — niektórzy z młodych ludzi mieli już własne gramofony i odbiorniki radiowe. Wraz z grupą kolegów, z którymi uczęszczał do liceum imienia Paula Valéry'ego (poety rodem właśnie z Sète) Brassens słuchał zapamiętale przebojów wykonywanych przez takie ówczesne sławy francuskiej piosenki jak Jean Tranchant, Mireille, czy — nieco później — Charles Trenet. Już wtedy miał ambicje literackie. Pisał wiersze — bardzo tradycyjne, z pełnymi rymami, które szumnie zwał „poematami". Lecz i rytm, melodia utworów, były dla niego istotne: próbował do niektórych swoich tekstów układać muzykę.

Każdy z chłopców miał wielką ambicję: wyrwać się z Sète — i to do samego Paryża! Tam tylko, według nich, można było czegoś naprawdę dokonać. Tak więc w lutym 1940 roku Georges Brassens wyrusza do Paryża i przez pewien czas pracuje w fabryce „Renault". We wrześniu 1942 roku wydaje — przy dużej pomocy rodziny — tomik wierszy, który jednak nie znajdzie szerszego odzewu. Trwa wojna i w 1943 roku Brassens zostaje wysłany „na roboty" do Niemiec. Wkrótce ucieka stamtąd do Paryża korzystając z udzielonej mu przepustki. Mieszka u przyjaciół rodziny — Jeanne i Marcela Planche'ów. (Nawet kiedy będzie już sławny, dopiero po pewnym czasie opuści ich gościnny dom, Jeanne zaś stanie się jedną z bohaterek piosenek Brassensa — symbolem szczodrości i tolerancji).

W 1952 roku, dzięki wspólnym znajomym, Brassens zostaje przedstawiony znanej piosenkarce Patachou, która prowadzi kabaret. Występy Brassensa cieszą się tam wielkim powodzeniem i wkrótce jego nazwisko staje się znane. Jednak jego popularność jest nieco dwuznaczna: głównie szokuje on drobnomieszczańską publiczność obyczajową tematyką swych tekstów i rubasznym słownictwem. Stąd może jego początkowy rozgłos...

Kilka lat musiało upłynąć, nim słuchacze w pełni docenili wartość jego utworów. Powoli poczęto w nich dostrzegać ubraną w niekonwencjonalną formę głębszą treść — a z czasem stwierdzono również, że i od

strony czysto warsztatowej teksty piosenek Brassensa w niczym nie ustępują utworom tak znakomitych poetów jak Verlaine czy Hugo, do wierszy których Brassens pisał muzykę i śpiewając je sprawiał, że zwietrzała nieco poezja ponownie cieszyła się zainteresowaniem publiczności.

Już pierwsze utwory Brassensa mówią o sprawach, którym pozostanie on wierny przez dalsze lata swej działalności artystycznej — tematy te rozwinie on jedynie w późniejszych piosenkach. Śpiewa o przyjaźni, o miłości, o śmierci (śmierć w jego piosenkach jest nierzadko uosobiona, przedstawiona jako pełna wdzięku zwiewna postać). Częstym motywem jego utworów jest zaduma nad losem „wyrzutków społecznych". Brassens żywi wiele sympatii dla wszelkiego typu złodziejaszków czy kobiet lekkiego autoramentu — oczywiście do pewnych granic. Niezbyt natomiast ceni sobie drobnomieszczańską mentalność. Mawiał, że jego mistrzem jest François Villon, do którego wierszy często nawiązywał. Choć z czasem stał się bardziej tolerancyjny, jednak zasadnicza część jego poglądów przez 30 lat, podczas których wydawał swe kolejne płyty — pozostała bez zmian.

Piosenki Brassensa są dziś we Francji własnością publiczną. Tak jak w Ameryce muzyka folk, są one uważane za coś w rodzaju francuskich piosenek narodowych. Jego celne określenia i kalambury weszły już na stałe do codziennego słownictwa, a każdy niemal grający na gitarze młody Francuz jest w stanie odtworzyć kilka najbardziej znanych utworów Brassensa. Może to wynikać z zamierzeń autora — bardzo prostej aranżacji wykonywanych przez niego melodii. Odmiennie niż w przypadku innych piosenkarzy, Brassensowi akompaniowała jedynie gitara i kontrabas, czasem dodatkowa gitara solowa. Rytm jego piosenek był dość jednostajny — kanwa muzyczna miała służyć uwypukleniu literackich walorów tekstu. Muzyka komponowana przez Brassensa długo pozostawała niedoceniana. Jednak w 1979 roku — z udziałem samego autora — nagrano instrumentalne, jazzowe wersje utworów Brassensa. Okazało się wtedy, że pozornie monotonne melodie kryją w sobie elementy bluesa, motywy klasyczne, czy też tradycyjnego jazzu. Nic w tym dziwnego — Brassens grał przecież w latach swej młodości w Sète jazzujące melodie na banjo w zespole złożonym ze swych przyjaciół...

Brassens nie rozpieszczał publiczności częstymi występami, czy też ilością wydawanych przez siebie płyt. Słuchacze wiele mu wybaczali — wiedziano o jego kłopotach ze zdrowiem i ile w związku z tym kosztuje go każdy występ. Płyty Brassensa ukazywały się wprawdzie rzadko — co dwa, trzy lata — jednak każda z nich stanowiła autentyczną deklarację poetycką artysty. Słuchano Brassensa niemal jak wyroczni...

Śmierć stanowiła temat, który przewijał się przez bardzo wiele piosenek poety — była to wręcz jego obsesja. Mówiąc o śmierci pragnął Brassens oswoić się z myślą o niej, w jakiś sposób ją zaakceptować. Może dlatego w jego twórczości śmierć nie niesie ze sobą patosu, który zazwyczaj się z nią łączy.

Umarł 29 października 1981 roku w Saint Gely du Fesc niedaleko rodzinnego Sète, dokąd wyruszył dowiedziawszy się, że jest nieuleczalnie chory na raka i że jego choroba wkroczyła w swe końcowe stadium. Zgodnie z życzeniem poety pogrzeb odbył się bez rozgłosu w dwa dni później — w uroczystości uczestniczyli jedynie najbliżsi.

Wiadomość o śmierci Brassensa wywołała we Francji olbrzymie poruszenie. Jego śmierć odczuli wszyscy. Telewizja i radio zmieniły swe programy, by nadawać niemal bez przerwy audycje poświęcone człowiekowi, który będąc synem murarza z niewielkiego Sète stał się francuskim poetą narodowym. W prasie publikowano wielostronicowe artykuły zawierające wspomnienia jego bliższych i dalszych przyjaciół. Po śmierci artysty wydano kolejną płytę — z nieznanymi, ostatnimi jego utworami. Piosenki te zebrał, opracował i wykonał, w sposób bardzo „wierny Brassensowi" — jego przyjaciel i współpracownik Jean Berthola.

O mieszkańcach Sète mówi się, że mają dość specyficzną mentalność. Są przewrotni: lubią mówić coś, co nie jest prawdą, by tym bardziej do prawdy się zbliżyć. Taki też był Georges Brassens — przy pomocy pozornej ironii wywoływał wzruszenie. Mawiał czasem na wpół żartobliwie: — *W Sète na szczęście nie pozostało już nic, co by po mojej śmierci można było nazwać mym imieniem — prócz małego cmentarza dla biednych.* Jego wyrażonemu nie wprost (jak przystało na mieszkańca Sète) życzeniu — stało się zadość.

Jerzy Menel

ISAAC BASHEVIS SINGER

WYWIAD

Wiele spotkałem w życiu zbuntowanych kobiet, ale ta pierwsza utkwiła mi na trwałe w pamięci. Miałem wtedy zaledwie dziewiętnaście lat i pracowałem jako korektor w żydowskim piśmie literackim „Literarisze Bleter". Redaktor wysłał mnie bym przeprowadził wywiad z ważną osobistością przybyłą do Warszawy — starym filozofem, eseistą i estetą, doktorem Gabrielem Levantesem, który od dwudziestu lat mieszkał w Berlinie będąc jednym z edytorów żydowskiej encyklopedii. Kilka dni wcześniej miałem okazję przyjrzeć mu się z bliska w Klubie Pisarzy. Był mały i przygarbiony, ze zbyt szerokimi jak na swój wzrost ramionami, a brzuch wystawał mu jak u ciężarnej kobiety. Miał grzywę siwych włosów. Jego broda i wąsy były także siwe. Tylko w krzaczastych brwiach widniały gdzieniegdzie czarne włoski. Spod tych brwi spozierały badawczo oczy, czarne i przenikliwe jak u jeżozwierza. Nosił pelerynę, która sięgała mu do kostek i pluszowy kapelusz o szerokim rondzie. W artykule mu poświęconym, który ukazał się w jednej z żydowskich gazet wydawanych w Warszawie, pisano, że nikt nigdy nie widział go bez parasola i cygara. Żartowano, że nawet śpi z cygarem w ustach.

Wywiad ten miał być moją pierwszą próbą dziennikarską i dlatego przygotowywałem sie do niego przez wiele dni. W nocy poprzedzającej ów dzień nie mogłem spać. Około jedenastej rano zadzwoniłem do hotelu Bristol, gdzie zatrzymał się doktor Levantes. Chyba niezbyt dobrze słyszał, bo musiałem powtarzać każde słowo po trzy razy. Krzyczał głośno, tak jakbym to ja był głuchy: „Młody człowieku, niech pan będzie punktualnie o czwartej, ani sekundy wcześniej, ani sekundy później".

Piętnaście po trzeciej wyruszyłem z Nowolipek, gdzie mieszkałem, do Bristolu i dotarłem tam dwanaście przed czwartą. Na dworze było zimno, a w dodatku zaczął padać śnieg — drobny i ostry jak igły. Przechadzałem się przed wejściem do hotelu, żeby broń Boże nie przybyć za wcześnie. Trząsłem się z zimna w moim starym, podszytym wiatrem palcie. W pośpiechu i w obawie, żeby się nie spóźnić zapomniałem o szaliku i kaloszach. Portier w uniformie ze złoconymi guzikami i epoletami niczym u generała mierzył mnie podejrzliwym wzrokiem. Dorożki, a także kilka taksówek, które w tamtych czasach były jeszcze rzadkością zatrzymało się przy krawężniku. Wietrzny, zimowy dzień był krótki i wcześnie zapalano lampy uliczne. Niebo pokrywał jeszcze fiolet pozostały po nieudanym zachodzie słońca. Bez

Opowiadanie pochodzi z tygodnika „The New Yorker", 16 maja 1983.

przerwy spoglądałem na zegarek, który zaszedł mgłą. Trzy minuty przed czwartą spróbowałem wejść do hotelu, ale portier zatrzymał mnie ręką w białej rękawiczce. — Ej, dokąd to?

— Do doktora Levantesa.

— Zdaje się, że jakaś kobieta jest u niego.

Po pewnym wahaniu pozwolił mi jednak udać się na górę; musiałem wspinać się na czwarte piętro, bo winda zarezerwowana była dla lepszych gości. Portier powiedział mi, żebym wytarł buty, aby nie pobrudzić dywanu i marmurowych schodów.

Dokładnie o czwartej zadzwoniłem i doktor Levantes otworzył mi drzwi. Ubrany był w długi, przepasany szarfą szlafrok, a na nogach miał ogromne ranne pantofle. Natychmiast spostrzegłem kobietę, o której wspomniał portier. Siedziała na kanapie, naprzeciw biurka, ubrana była w krótką, sięgającą kolan spódnicę, zgodnie z obowiązującą modą. Wyglądała na dobrych trzydzieści parę lat, może nawet czterdzieści. Na głowie miała kapelusz przypominający odwrócony garnek, a na masywnych łydkach krótkie boty. Nie była umalowana i zdawało mi się, że na jej twarzy o wystających kościach policzkowych dostrzegam ślady po ospie. Między palcami prawej ręki trzymała zgaszonego papierosa.

Doktor Levantes poprowadził mnie do kanapy, a sam usadowił się w pluszowym fotelu, aby widzieć dobrze nas oboje. Na skraju jego biurka zobaczyłem cienką, nie oprawioną książeczkę, właściwie broszurę. Dojrzałem tytuł i nazwisko autorki na pierwszej stronie — „Naga prawda", Machla Krumbejn. Doktor Levantes wziął książeczkę między kciuk i palec wskazujący, podniósł ją, przyglądał się jej przez chwilę, po czym ostentacyjnie odłożył ją na biurko.

— Musi pan poczekać chwilę na wywiad — powiedział. — Ta kobieta przyszła do mnie bez zapowiedzenia. Uważa się za poetkę. Jak pani mówiła, skąd pani jest? — spytał.

Kobieta wymieniła nazwę jakiegoś miasteczka.

— Gdzie jest to zapadłe *sztetl?* — zapytał doktor Levantes. — Droga pani — ciągnął ze złością — ten młody człowiek ma jeszcze mleko pod nosem, pewnie dopiero co ukończył jesziwę, ledwo co wykluł się z jajka i nie chcę go psuć cytowaniem tej pani poezji. Dobrze już wiem o co pani chodzi. Sztuka jest tak święta, że wszystko jest koszerne w imię tej świętości, nawet świńska noga duszona w sadle. Powiem jasno: pornografia to nie literatura. Celem literatury jest podnoszenie na duchu, ukazywanie czytelnikowi tego co piękne i wzniosłe, nie zaś drażnienie jego najniższych instynktów. Wiem, że po wojnie zapanowała nowa moda w literaturze — w Niemczech, we Francji, a zwłaszcza w Rosji, u bolszewików. Odwrócili wszystko do góry nogami. Zło jest dobre, brzydota piękna, a krzywe proste. Jest u nas w Berlinie niejaki Rilke, który nosi swoje wiersze w worku, jak handlarz uliczny. Nie można zrozumieć słowa z tego, co piszą ci poeci. Ich hasło to „Powrót do chaosu", ale ja jestem już za stary na takie rzeczy, a ten młody człowiek za młody. Jest w Rosji jeden wariat, niejaki Majakowski, który napisał wiersz o obłoku w spodniach, a tamci cytują go z wielkim uznaniem. Jak może obłok nosić spodnie, skoro składa się z pary? Równie dobrze mógłby nosić kamasze i futro. Niektórzy z tych tak zwanych poetów to Żydzi. Jak się nazywa ta wariatka? Lasker, czy

jakoś tam. No dobrze, rozumiem, że to wszystko może się dziać w Berlinie czy Paryżu, nawet w Petersburgu, Piotrogrodzie, czy jak go tam teraz nazywają. Tam zawsze roiło się od futurystów, dadaistów, nihilistów i różnych innych „istów". Ale jak to możliwe, żeby kobieta z porządnego żydowskiego miasteczka używała takich obrzydliwych słów? Czy stara się pani naśladować szaleńców z Sodomy i Gomory?

— Nie staram się nikogo naśladować — powiedziała kobieta prawie męskim głosem. — Ale skoro każda istota ludzka, bez wyjątku, myśli o stosunkach seksualnych od kolebki do grobu, to jakże może poezja pomijać ten temat?

— Każda istota ludzka? — wykrzyknął doktor Levantes. — Ja nie myślę o tym nawet przez jedną godzinę w tygodniu. Tak jak nie robił tego mój wielki przyjaciel profesor Hermann Cohen. Gdyby umysł ludzki zajęty był zawsze lubieżnymi myślami, ludzie do dzisiaj chodziliby na czworakach jak małpy i żyli w jaskiniach. Jest w Wiedniu niejaki doktor Freud, na pół szarlatan, skończony dyletant, który stara się nas przekonać, że wszyscy jesteśmy maniakami seksualnymi. Kreuje się na Newtona zachowań ludzkich. Otacza go cała zgraja pochlebców. Czy mogę pani zadać osobiste pytanie?

— Oczywiście, panie doktorze — odparła.

— Czy ma pani męża, czy też jest pani niezamężna?

— Miałam męża.

— Co się z nim stało?

— Rozwiedliśmy się.

— Czy mogę zapytać dlaczego?

— Może pan pytać o wszystko. Porzuciłam go, bo mnie nie zaspokajał. Jeszcze nie zdążył powiedzieć „dobry wieczór", a już było „dobranoc". Był szybki jak królik.

Choć byłem bardzo młody, pojąłem co ma na myśli i poczułem, że się czerwienię. Znana mi już była wtedy książka profesora Forela na temat seksu i zdaje się, że nawet zaglądałem do Kraffta-Ebinga. Doktor Levantes zaczął chrząkać i kasłać. Wyjął z kieszeni wielką chustkę do nosa i splunął.

Kobieta wstała. — Panie doktorze — rzekła — czytałam w gazecie artykuł o panu i jego autor nazwał pana niezależnym myślicielem. Dlatego właśnie do pana przyszłam. Teraz widzę, że żywi pan wszelkie uprzedzenia fanatyków. Przypuszczalnie wznosi pan codziennie dzięki do Boga, że nie stworzył pana kobietą. Niechaj będzie panu wiadomo, panie doktorze, że pan przestudiował wprawdzie wiele książek, ale ja studiuję życie. Nasze miasteczko było w czasie wojny okupowane przez Austriaków, którzy najpierw przynieśli ze sobą cholerę, a potem głód. Wiele kobiet i młodych dziewcząt nauczyło się szmuglować. Chowały mięso pod ubraniem i szmuglowały je do dawnej Galicji. Wracając przemycały tytoń i inne rzeczy ukryte pod bielizną. Byli tam żandarmi zwani *Finanzerami*, czaili się oni nocą w lasach przy granicy. Kiedy złapali którąś z tych kobiet zmuszali ją, żeby się rozebrała i robili z nią, co chcieli. Mogę panu doktorowi opowiedzieć o jednym wydarzeniu...

— Dosyć! Nie chcę tego słuchać! — wrzasnął doktor Levantes. — Jeśli chce mi pani powiedzieć, że ludzie w większości są wciąż zwierzętami, to będę musiał jej przyznać rację, ale poezja przeznaczona jest dla lepszych istot ludzkich, nie dla motłochu.

— Pańskie lepsze istoty ludzkie są tak samo zainteresowane sprawami seksualnymi jak motłoch — powiedziała kobieta. — Wszystko to co pan nazywa kulturą wiąże się właśnie z tym. Czym jest teatr? Co malują malarze? Co rzeźbią rzeźbiarze? Biusty, brzuchy, pośladki. Niech pan pozwoli temu młodemu człowiekowi wybierać między najwspanialszą książką a zmysłową kobietą, a zobaczy pan co wybierze.

— Może zechce pani łaskawie opuścić to miejsce! — wykrzyknął doktor Levantes.

Do tego czasu zrobiło się tak ciemno, że twarz kobiety była prawie niewidoczna. Tylko jej oczy iskrzyły się w zimowym zmierzchu. Chciałem powiedzieć, że wybrałbym raczej książkę niż kobietę, chyba żeby sprawić przyjemność doktorowi Levantesowi, ale zrobiło mi się sucho w gardle i zacząłem się pocić. Kobieta ruszyła do wyjścia i zawahała się. Nagle podbiegła do mnie i złapała mnie za przegub ręki tak mocno, że o mało co nie krzyknąłem z bólu. — Będę czekać na dole — szepnęła i pocałowała mnie za uchem. Trzasnęła drzwiami z taką siłą, że aż szyby w oknach zadźwięczały.

Doktor Levantes krzyczał za nią: — Nierządnica! Szmata! Ladacznica! Potrząsnął głową i powiedział dysząc: — Nie poznaję moich polskich Żydów.

Przygotowałem sobie długą listę pytań dla doktora Levantesa, ale gdy tylko zadałem mu pierwsze pytanie wygłosił długą przemowę. Dmuchał mi prosto w twarz dymem z cygara i mówił naraz o wielu rzeczach — o „Schyłku Zachodu" Spenglera, „Ewolucji twórczej" Bergsona, deklaracji Balfoura, rewolucji bolszewickiej, nawet o teorii względności Einsteina. Coraz to atakował Freuda. Mimo że para aż syczała w grzejniku, mróz malował wzory na szybach. Zapisywałem jak mogłem najszybciej mądre słowa doktora, ale umysł miałem zajęty jedną tylko myślą: Czy Machla Krumbejn naprawdę na mnie zaczeka? Było zbyt zimno, by mogła czekać na dworze. Doktor Levantes jakby wyczuł, że o niej myślę, bo próbował odpierać jej argumenty. Porównał „ludzkie afekty", jak to je nazwał Spinoza, do wybuchu wulkanu. Trzeba unikać płonącej lawy, nie próbować w niej pływać. Pytanie tylko, dlaczego Bóg czy natura obdarzyli homo sapiens taką masą emocji? — powiedział. — Jaka jest ich funkcja biologiczną? Ani Platon, ani Spinoza, ani Schopenhauer nie potrafili na to naprawdę odpowiedzieć.

Minęły już prawie dwie godziny, a doktor Levantes dalej zalewał mnie swoją erudycją. Pokój pełen był kłębów dymu. Wyobraziłem sobie, że dym wydobywa się nie tylko z ust i nozdrzy doktora, ale także z jego owłosionych uszu, brody, a nawet spod kamizelki, jakby on sam palił się od wewnątrz. Kiedy w końcu stamtąd wyszedłem nogi mi drżały w kolanach i kręciło mi się w głowie. Otworzyłem drzwi wiodące na ulicę, wciągnąłem głęboko mroźne powietrze i zaraz spostrzegłem Machlę Krumbejn. Stała przy wystawie sklepowej ogrzewanej przez małe płomyki gazu, żeby nie zamarznąć. Kiedy dotknąłem jej ramienia, drgnęła. Spytałem ją, czy czekała na mnie na dworze przez cały ten czas.

Twarz miała zbielałą z zimna, ale oczy jej błyszczały radością młodej dziewczyny. — A bo co? — spytała. — Przyzwyczajona jestem do zimna

i czekania. Przemycałam różne rzeczy w dzień i w nocy, kiedy było zimno jak na Syberii. Dlaczego ten wywiad trwał tak długo? Chodźmy gdzieś. Zmarzłam na kość.

— Dlaczego nie czekała pani w hallu?

— Portier mnie przegonił. Pewnie nie podobał mu się mój strój. Jeden nędzarz wyżywa się na drugim. Czy masz przy sobie trochę pieniędzy? Jestem bez grosza.

Wzięła mnie bezceremonialnie pod rękę. Restauracje i kawiarnie w tej bogatej dzielnicy nie były dla takich jak my. Poszliśmy w kierunku Senatorskiej, a stamtąd do dzielnicy żydowskiej. Machla nie przestawała mówić ani na chwilę: — Jaki był ten wywiad? Gdzie ma się ukazać? Poszłam do Klubu Pisarzy, ale portier nie chciał mnie wpuścić. Gdyby zobaczyli co piszę wyrzuciliby mnie przez okno. Mówiłeś, że jak się nazywasz? Nigdy nie spotkałam się z tym nazwiskiem. Musiałam wydać swoją książeczkę za własne pieniądze. No i jestem zrujnowana. Co piszesz?

— Chciałbym pisać opowiadania.

— O, opowiadania? Czy będziesz przynajmniej mówił prawdę, czy też koloryzował i upiększał wszystko jak inni kłamcy? Wyglądasz na uczciwego chłopca, ale kiedy te pismaki przyjmą cię do siebie, zaczniesz oszukiwać jak oni.

— Co uważa pani za prawdę?

— Nagą prawdę. Kiedy ci austriaccy żandarmi kazali rozebrać mi się do naga myślałam, że umrę ze wstydu. Ale jak trzeba to trzeba. Dzięki Bogu było to lato, a nie zima. Robili ze mną co chcieli — czterech, jeden bardziej narowisty od drugiego. Potem splunęli na mnie i poszli sobie jakby nic się nie stało. Leżałam tak przez długi czas i płakałam aż przyszło mi do głowy, że to co się stało nie było w końcu takim znowu nieszczęściem. Wtedy po raz pierwszy zdałam sobie sprawę, że przecież kobieta jest do tego stworzona.

— Żeby ją gwałcić?

— Tak.

Słowa jej przyprawiły mnie o dreszcz. Zbliżyliśmy się do małej jadłodajni z namalowaną na zewnątrz krową wskazującą, że można tam dostać mleczne potrawy. Choć nie byłem jeszcze wtedy jaroszem, często tam jadałem, bo było tanio. Weszliśmy i zajęliśmy jedyny wolny stolik. Miałem przy sobie trochę pieniędzy. Właścicielka, stara gojka, przyniosła nam kaszę gryczaną z mlekiem, chleb, śledzie i kawę z cykorią.

Choć byłem wyjątkowo nieśmiały w stosunku do kobiet, Machla Krumbejn, która sądząc po wyglądzie mogłaby być moją matką i która mówiła jak ulicznica, ośmieliła mnie. — A co by się stało, gdybyś zaszła w ciążę z tymi żandarmami? — spytałem.

— To niemożliwe. Nie mogę mieć dzieci. Żyłam z mężem przez siedem lat i pozostałam bezpłodna. Był do niczego, więc po kilku latach znalazłam sobie kochanków.

— Kogo?

— Kogo się dało — Żyda, goja, woźnicę. Raz kochałam się z chłopcem, który ledwo co skończył cheder, miał ze dwanaście lat. Zaczęłam czytać książki i pojęłam, że wszyscy pisarze to bezczelni kłamcy. Owijają wszystko w bawełnę i nigdy nie dochodzą do sedna

sprawy. Paplają bez końca o miłości. Nie ma miłości. To wszystko wymysły, bujda na resorach.

— Ja sam byłem śmiertelnie zakochany w jednej dziewczynie — powiedziałem. Z trudem opanowywałem drżenie.

— Śmiertelnie, a to dopiero! No i co się stało?

— Nic.

— Tak właśnie kończą się wszystkie miłości. Miłość to nic innego jak tylko przewlekła choroba. Mężczyzna powinien od razu dostać to co chce, po co karmić go ckliwą paplaniną. Masz teraz kogoś?

— Właściwie nie.

— Możesz mieć dzisiaj mnie, jeśli chcesz. Potrzebne nam tylko łóżko.

— Wynajmuję pokój w prywatnym mieszkaniu.

— Masz swój pokój?

— Muszę przechodzić przez ich salon. Jest tam dziewczyna i razem...

— Kochasz się w niej?

— Czytamy razem książki.

— Jakie książki?

— Różne, z biologii, psychologii. Ostatnio czytamy Flammariona.

— Co to za jeden?

— Francuski astronom.

— Czy ta twoja dziewczyna jest dziewicą?

— Tak, ale my nie rozmawiamy o takich rzeczach.

— Zabierz mnie tam — powiedziała Machla Krumbejn — to powiem jej wszystko prosto z mostu. Te koszerne dziewice tak się mnie boją, jak diabeł kadzidła.

— Nie mogę tego zrobić.

— W takim razie nie jesteś mężczyzna tylko cielę. Wzięłabym cię do siebie, ale mieszkam ze starą ciotką, która ma tylko jeden pokój i jedno łóżko. Jest tak pobożna jak żona rabina. Przez całą noc jęczy i mamroce święte słowa. Nie daje mi spać. Jej mąż, a mój wuj Nahum umarł dwadzieścia dwa lata temu, a ona nigdy nie dotknęła innego mężczyzny — dalej jest wierna wujowi. Oto co kłamcy i bigoci zrobili z kobiet.

Chciałem jej coś odpowiedzieć, ale miałem ściśnięte gardło. Wyjęła jakąś broszurę z torebki i rzekła: — Masz, czytaj. To moja książka, „Naga prawda".

Były to trzydzieści dwie strony zapełnione wierszami, każda linijka składała się z nie więcej jak czterech czy pięciu słów. W ciągu niespełna piętnastu minut przeczytałem ją do końca. Nigdy przedtem nie czytałem takich sprośności. Nie wiedziałem, co jest we mnie silniejsze — pożądanie czy wstręt. Spojrzałem na jej autorkę. Uśmiechnęła się ukazując duże, mocne zęby. — Czytałeś kiedy coś takiego?

— Nigdy.

— Mój ojciec pochodził z kohenów. W dawnych czasach skazaliby mnie na stos. Tak jest napisane w Pięcioksięgu.

— To prawda.

— Jeśli masz dziesięć złotych możesz mnie zabrać do taniego hotelu.

— Trzeba pokazać dowód, nie mam dziesięciu złotych, a poza tym muszę zapłacić za kolację.

— Są takie hoteliki, gdzie wpuszczają bez dowodu — powiedziała. — Może mógłbyś pożyczyć trochę pieniędzy?

— Teraz? W nocy?

Siedzieliśmy w milczeniu. Rozejrzałem się po innych stolikach. Przy każdym z nich siedział mężczyzna z kobietą. Rozmawiali o sytuacji politycznej w Polsce, o doniesieniach z Rosji Sowieckiej, z Palestyny. Niektórych znałem. Byli wśród nich komuniści, lewicowcy z Poalej-Syjon, nawet anarchista-wegetarianin. Machla Krumbejn mrugnęła do mnie okiem. — Mam pomysł — powiedziała. — Pożycz trochę pieniędzy od tej dziewczyny, z którą czytujesz książki. Kiedy wywiad się ukaże, zwrócisz jej.

Wiedziałem, że to niemożliwe, ale wstałem i zapłaciłem rachunek. Poszliśmy razem na Nowolipki i zbliżyliśmy się do kamienicy, w której mieszkałem. Moja dziewczyna, Ilka, poszła tego wieczoru do kina z koleżanką. Jej matki nie mogłem prosić o pożyczkę, bo winien już jej byłem czynsz za trzy miesiące. Powiedziałem o tym Machli Krumbejn, a ona odparła: — Wszystkie moce sprzysięgły się dzisiaj przeciwko nam. Gdyby ten stary idiota Levantes nie był takim świętoszkiem moglibyś. my się kochać wszyscy razem we troje.

— Z tym starcem?

— Uwielbiam starych mężczyzn. Niektórzy z nich mają więcej werwy niż młodzi. Taki tercet z tobą i z nim mógłby być całkiem zabawny, ale nie było to nam widać przeznaczone.

— Pani wierzy w Boga? — zapytałem.

— Wszystko od niego pochodzi — odparła.

Stanęliśmy przy bramie mojej kamienicy i Machla Krumbejn powiedziała: — Może ta twoja zaraz wróci z kina. Czasem, jak się tym dziewczynom nie podoba, to od razu wychodzą. Ja sama przestałam chodzić do kina — nudzę się tam śmiertelnie. Mężczyzna spotyka kobietę i z chwilą gdy ją pocałuje jest to miłość na wieki. Bohaterki są tak piękne, że aż brak słów. Te, które nie są piękne w ogóle w tych bzdurach nie istnieją. Mężczyźni są zawsze wyjątkowo wysocy, bogaci i chętni do zawarcia małżeństwa. Same kłamstwa. W całej literaturze znalazłam tylko jednego pisarza, który mówi prawdę — Strindberga. Tłumaczono go na jidisz. To co mówi o kobietach jest prawdą. W moim miasteczku wszystkie kobiety są moimi zaciętymi wrogami. Obrzucają mnie najgorszymi przekleństwami. Dlaczego nie możesz mnie zabrać do swego pokoju? Skoro tam mieszkasz, to masz przecież prawo sprowadzać kogo ci się żywnie podoba.

— Moja gospodyni mi nie pozwala. Raz odwiedziła mnie dziewczyna i wtedy stara kazała mi zostawić drzwi otwarte.

— Zazdrość i tyle. One wszystkie są jak pies ogrodnika — sama nie zje, ale innym zjeść nie da. Jak by tu sprzedać tę moją książkę? Drukarz zrobił wszystkiego pięćset egzemplarzy. Czy jakaś księgarnia by to przyjęła?

— Obawiam się, że żadna księgarnia nie zechciałaby się zająć jej sprzedażą.

— Czyli, że w Warszawie też mnie wyklęto. Drukarze w Lublinie nie chcieli jej wydrukować, ale znalazłam pewnego starego kawalera, który został moim wydawcą — anonimowym rzecz jasna. Dałam mu to czego mężczyzna pragnie, a on sie rozpalił i zrobił co chciałam. Nawet mi się oświadczył, ale ja poślubię Anioła Śmierci.

— Dlaczego tak pani mówi? Jest pani jeszcze młoda.

— Nie taka znów młoda.

— Co pani robi w tej dziurze? — spytałem.

— Jestem szwaczką. Kobiety nie dałyby mi żadnej roboty, ale mężczyźni przychodzą i dają sobie brać miarę na koszule i bieliznę. W czasie miary łaskoczę ich. Oj, śmiać mi się chce.

— Dlaczego?

— Tacy z nich hipokryci! Kilka dni temu skończyłam czterdziestkę i postanowiłam żyć jeszcze tylko przez pięć lat, ani dnia dłużej. Ale przez te pięć lat pozwalać sobie na wszystko. Kobiety takie jak ja nie powinny nigdy się starzeć. Urzędnik z towarzystwa pogrzebowego ostrzegał mnie, że kiedy umrę pogrzebie mnie za murem, wśród samobójców i ulicznic, a ja mu powiedziałam, że jeśli o mnie chodzi to może mnie nawet pociąć na kawałki i rzucić psom na pożarcie. Wszystko to co piszą w świętych księgach to brednie. Bóg istnieje, ale nigdy nie rozdzielił wód Morza Czerwonego. Nigdy nie dał Tory. Mojżesz to wszystko wymyślił. A sam zabawiał się z czarną kobietą. Kiedy zamykają tę bramę?

— Mogą to zrobić już niedługo.

W chwili gdy wypowiadałem te słowa stróż wyszedł ze swej izdebki z wielkim kluczem w ręku; za nim wlókł się kulawy pies. Obrzucił nas nieprzyjemnym spojrzeniem i spytał: — Wchodzą czy wychodzą? Bo zamykam.

Machla Krumbejn zaczęła mi podawać swój adres. Wycisnęła mi pocałunek na ustach. Właściwie mnie ugryzła. Stróż zatrzasnął za nią bramę, a ja zamiast udać się w górę ciemnymi schodami poszedłem w stronę śmietnika na podwórzu i wytarłem sobie usta chusteczką. W świetle samotnej latarni, która migotała u wejścia, ujrzałem krew.

Ktoś zadzwonił i stróż poszedł otworzyć bramę. To była Ilka, mała, z krótką, kudłatą jak owca czupryną. Ojciec Ilki zmarł w czasie epidemii tyfusu. Matka sprzedawała używane ubrania na Kercelaku. Ilka chodziła do gimnazjum, ale nie zdała matury. Ostatnio czytaliśmy razem książkę zatytułowaną „Życie ameby". Często rozmawialiśmy o chromosomach, centrosomach i cytoplazmie. Ja wyznawałem witalizm, Ilka zaś stała po stronie mechanistów. Omawialiśmy również dzieło Bucharina o materializmie historycznym oraz „Płeć i charakter" Otto Weiningera. Kiedy Ilka weszła na podwórze i zobaczyła mnie przy śmietniku, spytała: — Dlaczego stoisz w tych ciemnościach? Zrobiłeś ten wywiad?

— Tak.

— Co mówił? — spytała.

— Że dziewczyna została stworzona nie po to, aby czytać o amebach, ale po to, żeby mężczyzna mógł z nią spać — odparłem zawstydzony własnymi słowami.

Ilka była chyba jeszcze bardziej zdumiona niż ja. Staliśmy przez chwilę bez słowa. Odezwała się pierwsza: — Przynajmniej zdobyłeś się na odwagę, żeby powiedzieć prawdę. Kobieta dla ciebie to tylko ciało, czy tak?

— Tak.

— W takim razie musimy zerwać naszą znajomość.

— Skoro tak uważasz.
— Jaki jest sens stać przy śmietniku? Chodźmy na górę.
Zaczęliśmy wchodzić po ciemnych schodach, przystanęliśmy na półpiętrze. Objąłem Ilkę, nie stawiała oporu. Pocałowałem ją, a ona oddała mi pocałunek. Czułem, że jej twarz płonie. Odepchnęła mnie i powiedziała: — Jesteś świnią, tak jak wszyscy inni mężczyźni.
— Taki już jestem.
— Bardzo gorzko się na tobie zawiodłam.

Weszliśmy na następne półpiętro i znów przystanęliśmy, żeby się pocałować. Zza jakichś drzwi dobiegał płacz dziecka, a matka zawodziła smętną kołysankę.
— Co za wieczór — powiedziała Ilka. — Najpierw okropny film, od którego zrobiło mi się niedobrze, a potem twoje dziwne zachowanie. Czasami wydaje mi się, że śmierć jest jedynym wyjściem.
— Dobrze, możemy umrzeć razem, ale zanim umrzemy dajmy upust swym żądzom.
— Dlaczego chcesz ze mną umrzeć skoro mnie nie kochasz?
— Nie ma miłości — oznajmiłem.
— A co jest?
— Tylko chuć.
— Wszystko niszczysz.

Zapukaliśmy do drzwi i matka Ilki nam otworzyła. — Kto panu tak pokrwawił usta? Twoje też, Ilka! — wykrzyknęła i załamała ręce. — O ja nieszczęsna! Za co mnie tak pokarano!
Ilka rzuciła się w stronę ubikacji. Ja pobiegłem do swego pokoju. Zwykle piliśmy herbatę i jedliśmy chleb z dżemem zanim szliśmy spać. Tego wieczoru rzuciłem się na łóżko w ubraniu. Słyszałem zza drzwi gderanie starej i odpowiedzi Ilki: — Zostaw mnie w spokoju. Nie męcz mnie. Nic nie mów.

Drzwi otworzyły się gwałtownie i ukazała się moja gospodyni. Nie była w peruce tylko w chustce na ogolonej głowie. Wyjęła już sztuczną szczękę i włożyła ją do szklanki z wodą; policzki miała zapadłe.
— Proszę natychmiast jutro się wyprowadzić — powiedziała.
— Dobrze.
— I zapłacić wszystko co mi się należy.
— Dopiero jak mój wywiad się ukaże.
— Ty draniu! — splunęła i trzasnęła drzwiami.
Zgasiłem lampę gazową i leżałem cicho w ciemności. Dalej słyszałem utyskiwania starej i niecierpliwe odpowiedzi jej córki. Zapadłem w głęboki sen. W środku nocy ktoś dotknął mego ramienia. Obudziłem się. To była Ilka. — Proszę, oto twoje ciało — szepnęła.
Wyciągnąłem rękę, żeby przyciągnąć ją bliżej, ale opierała się. Pocałowałem ją i poprzysiągłem jej miłość, a ona powiedziała: — Bezwstydny kłamca.

Minęło prawie pięćdziesiąt lat i nigdy już nie usłyszałem o Machli Krumbejn, ani w Warszawie ani w Nowym Jorku, gdzie zamieszkałem po wyemigrowaniu do Ameryki. Szukałem jej książeczki w żydowskich

bibliotekach i bibliografiach, ale tak autorka jak i jej książka zniknęły bez śladu. Gdy tylko spotykałem kogoś z jej stron, pytałem, czy nie słyszał kiedyś o takiej osobie, ale odpowiedź zawsze brzmiała „nie". Zacząłem wątpić, czy to wszystko w ogóle się zdarzyło. Z doświadczenia wiedziałem, że pewne zdarzenia, w których prawdziwość nigdy nie wątpiłem okazywały się później niczym innym jak tylko snem czy fantazją. Przez lata śniło mi się, że jestem na Syberii. Widziałem tamtejsze miasta i lasy. Wędrowałem przez syberyjskie tajgi i tundry. Zawsze gdy budziłem się w nocy wierzyłem przez chwilę, że naprawdę tam byłem, ale po chwilowym namyśle i zastanowieniu uzmysławiałem sobie, że nie mogłem tam być, chyba że w poprzednim wcieleniu. Możliwe, że spotkanie z Machlą Krumbejn było podobnym wymysłem.

W 1974 roku zaproszono mnie do wygłoszenia odczytu na Uniwersytecie w Oxfordzie. W dzień po odczycie bibliotekarz z działu żydowskiego Biblioteki Bodlejańskiej oprowadzał mnie po tajemniczych zbiorach książek i rękopisów w języku jidisz i hebrajskim. Napotkałem tam szereg książeczek, które czytałem w dzieciństwie; przekonany byłem, że zginęły w czasie zagłady. Rozpoznawałem wyblakłe okładki, druk, nawet błędy drukarskie na tych kruchych i zniszczonych stronicach. Nagle mój wzrok spoczął na książeczce leżącej na metalowej półce, broszurze bez stempla biblioteki i bez okładki — nieoprawionych resztkach książki, której chyba nikt nigdy nie wciągnął do katalogu. Mój Boże, zobaczyłem imię i nazwisko Machli Krumbejn i tytuł — „Naga prawda". Gdy ją wziąłem do ręki zaczęły wylatywać z niej kartki. Bibliotekarza poproszono akurat do telefonu, a ja w ciągu jakich dziesięciu minut przeczytałem tę książkę jeszcze raz od deski do deski. Nie, to nie był sen lub złudzenie. Miałem ją w ręku wraz z jej nierównym drukiem, prowincjonalnymi wyrażeniami, nieporadnym stylem. Znowu wprawiła mnie w zakłopotanie i rozpaliła mą wyobraźnię z tą samą niesamowitą mocą, jak to miało miejsce w owej małej jarskiej jadłodajni w tamten zimowy wieczór. Każdy z wierszy tchnął erotycznym żarem kobiety, której obce i obojętne były wszelkie konwencje literackie. Szwaczka z małego miasteczka pragnęła, aby wszystkie kobiety zginęły w jakiejś biologicznej katastrofie i żeby ona, Machla Krumbejn, została jedyną kobietą na świecie. Wszyscy mężczyźni staliby w szeregach od Hiszpanii po Władywostok, od Alaski po Antarktydę, a ona spółkowałaby z każdym z nich — z młodymi i starymi, Chińczykami i Turkami, Zulusami i pigmejami, trędowatymi i zboczeńcami, mordercami i szaleńcami. Nie, Machla Krumbejn nie była idealistką. Pragnęła wszystkich mężczyzn tylko i wyłącznie dla siebie. Z jakichś nie znanych mi powodów bibliotekarz ciągle tkwił przy telefonie, a ja czytałem książeczkę w tę i z powrotem. Nie pamiętam już kiedy wrócił bibliotekarz, ani kiedy wyszedłem stamtąd do samochodu, który miał na mnie czekać. Przez te wszystkie lata byłem przekonany, że Machla Krumbejn i jej wiersze, jeśli kiedyś w ogóle istniały, spłonęły w Treblince, Majdanku, w jednym z gett czy obozów koncentracyjnych. A jednak jeden egzemplarz ocalał dla mnie, abym mógł go przeczytać i nacieszyć się nim zanim ulegnie całkowitemu zapomnieniu. A może jakiś życzliwy demon, skrzat lub chochlik przywrócił ją w jakiś

tajemniczy sposób do życia i przyniósł mi tego właśnie dnia ze stosu popiołów.

Przełożyła *Monika Adamczyk*



Jerzy Duchnowski: *Rzeźba w drewnie*, 1984. Fot. W. Stępień.

KARL DEDECIUS

Polska, kraj point*

Za każdym przyjazdem do Polski można to usłyszeć już na lotnisku czy dworcu z ust pierwszego lepszego taksówkarza: „Polska żyje głównie pointami". Polska to kraj point w najbardziej subtelnym wykonaniu. Nielatwo to wykryć, gdyż subtelność ta często ma swoje zakamarki, ale opłaca się je zgłębić. „Sumienie jego było czyste. Nie używał go nigdy." Zegar bije. Wszystkich". „Ex oriente lux. Ex occidente luxus". „Sumus, sed non possumus". „Istnieją pointy, które zamykają nie zdanie, lecz usta." (Lec).

Aforyzm to szczyt góry, wierzchołek pointowanej literatury. Nie można już chyba pisać wyżej, bardziej zwięźle, krócej. Lecowi udały się, jak przed nim Krausowi i Lichtenbergowi, aforyzmy stulecia.

Po Stanisławie Jerzym Lecu (1909—1966) sztuka aforyzmu odżyła w twórczości jego młodszego kolegi (ur. 1920), jednego z dwóch redaktorów naczelnych „Szpilek" Wiesława Brudzińskiego. O ile w *Myślach nieuczesanych* Leca[1] na każdym kroku widać prawnika, filozofa, liryka, to u Brudzińskiego poznajemy inny rodzaj aforyzmu, w którym bezpośrednio na światło dzienne wychodzi aktualna polemika i sytuacja społeczno-polityczna. Bez podwójnego dna i bez intelektualnych labiryntów jak u Leca.

Również polska literatura emigracyjna zna sztukę aforyzmu; można tu przykładowo wymienić Aleksandra Litwina, którego dwa tomiki aforyzmów (*Myśli nieujawnione* — 1978 i *Paradoksy* — 1979) ukazały się w Londynie w wydawnictwie małżeństwa Bednarczyków.

Aforyzm jako forma stał się tymczasem tak modny, że (od czasów Leca) wywiera coraz silniejszy wpływ nawet na lirykę. O ile następujący krótki wierszyk Leca:

Jeśli poeta
szarpie kraty
nie mów:
Jakże inaczej
dźwięczą
harfy!

zawarty był w zbiorku wierszy satyrycznych i epigramów (*Do Abla i Kaina*, 1961), to dziś podobnie spointowane wiersze satyryczne znajdziemy także jako równoprawne i nie oddzielone w zbiorach lirycznych obok poezji „poważnej". Jako przykład posłużyć mogą krótkie wiersze liryczne z aforystycznym zabarwieniem Ryszarda

* Artykuł ten ukazał się w miesięczniku „Uniwersitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur," 1981 nr 11 (Stuttgart). W następnych numerach „Akcentu" opublikujemy nie drukowane dotychczas w Polsce eseje Karla Dedeciusa o Witkacym, Iwaszkiewiczu i Gombrowiczu.

[1] Niem. wyd. Carl Hanser, München, wyd. 12.

Krynickiego (ur. 1942), opublikowane w r. 1978 pod tytułem *Nasze życie rośnie*.

Galeria przodków polskich pikadorów jest dość długa. Zaczyna się ona od ojca poezji polskiej Jana Kochanowskiego (1530—1584) z jego bezpretensjonalnymi „Foricoenia" a kończy w wieku XX twórczością wszechstronnego Juliana Tuwima (1894—1953). Najczystsza poezja i najzłośliwsza satyra stoją w ich utworach tuż obok siebie. Tuwim był nie tylko mistrzem subtelnej liryki, lecz także politycznej pointy i powiedzonek aforystycznych bazujących na żartach językowych i nieoczekiwanych skojarzeniach.

Pointa paszkwilu jest inna. Te pierwotnie anonimowe teksty, nalepiane z wyraźnym celem obrażenia opisywanej osoby w Rzymie na zniszczonej kolumnie Pasquino przez każdego, kto miał na to ochotę, nie stawiały sobie w ogóle żadnych ograniczeń. Ich ostrze mogło i chciało obrażać, obraza była ich właściwym i nie ukrywanym celem. W takiej poincie zawarta jest oczywiście pewna niedwuznaczność, jak w każdej złośliwości, nie mówiąc już o sporej dozie serwilizmu. Nie przypadkiem lokaj nazywał się w dawnych komediach Pasquino.

Najbardziej bezwzględnym paszkwilantem polskim był autor *Małpiego zwierciadła* (1902), *Facecji Skotopaski sowizdrzalskich* (1903/1904) i *Liberum veto* (1904) Adolf Nowaczyński (1876—1944). Jego maestria — zarówno w złym jak i w dobrym — w tłumaczeniu prawie się zatraca, gdyż ostrze satyry godzi w osoby i fakty nam nie znane. Bez znajomości kulis i odcieni środowiskowych paszkwil przestaje być dowcipny, jako gatunek konkretyzujący, nic zaś abstrahujący.

Przeciwieństwem paszkwilu jest przewrotna anegdota, bardziej popularny w Polsce łagodny gatunek dowcipu satyrycznego. Jest to opakowana w przychylność dla ludzi krytyka, umiech zabarwiony smutnym ubolewaniem, delikatne wyśmiewanie słabości i braków pozbawione inkwizytorskiego wyrokowania i retorycznej ostrości. W gruncie rzeczy jest to pewien rodzaj a raczej wiele rodzajów kawału ulicznego, kawiarnianego, literacko uszlachetnionego i ozdobionego pointą. Powód do śmiechu jest zmienny w zależności od okazji, talentu narracyjnego i wyczucia formy osoby opowiadającej.

Najbardziej popularnym „opowiadaczem" tych gawęd był w Polsce w obecnym stuleciu Jerzy Szaniawski (1886—1970) ze swymi szeroko znanymi i bardzo lubianymi historyjkami o profesorze Tutce, anegdotycznej postaci, którą czytelnicy polscy a następnie środki masowej komunikacji uczyniły postacią narodową.

Do najbardziej znanych przedstawicieli tego gatunku w ostatnim czasie należy Henryk Bardijewski (ur. 1932), choć odmienny pod względem stylu; jego łagodne pointy mają swoisty urok. Trafiają w sedno nie raniąc, budzą uśmieszek i nastrajają refleksyjnie. Ukierunkowane są nie na prowokacje jak paszkwile Nowaczyńskiego, lecz na oddziaływanie pedagogiczne — drogą okrężnej aluzji i wywołanego nią indywidualnego zrozumienia.

Pointy gatunku specjalnego, jakim jest parodia, żyją z trafnego naśladownictwa, z parodystycznego przedstawienia jakiejś cechy charakteru czy sytuacji społecznej. W trafności tej nie chodzi o zgodność z rzeczywistością, lecz o próbę uświadomienia tej rzeczywistości jakby z oddalenia, przy pomocy środków literackich i w krzywym zwierciadle. Celem jest wyśmianie i naprawienie świata na tyle, na ile jest to możliwe.

Mistrzem tego rodzaju point, i to mistrzem wysoce oryginalnym, był Konstanty Ildefons Gałczyński (1905—1953), któremu udało się stworzyć najkrótszą formę parodii dramaturgicznej, nazwanej przez niego „najmniejszy teatr świata, Zielona Gęś". Jego mini-scenki dialogowe wywodzą się z tradycji krakowskiego kabaretu artystycznego „Zielony Balonik" z początków naszego wieku, a także z literackiej scenki Skamandrytów w Warszawie lat dwudziestych, z „Cyrulika Warszawskiego" i „Qui pro quo". Ich doświadczenia wzbogacił Gałczyński własnymi absurdalnymi pomysłami i środkami nowoczesnej groteski podobnymi do tych, które w normalnym teatrze znane są ze sztuk Witkiewicza i Mrożka. Groteskowa abrewiatura katalogu śmieszności stwarza swymi pointami bardzo silnie działającą katharsis. Między innymi dzięki tej swojej roli stał się Gałczyński jednym z najbardziej popularnych autorów w Polsce Ludowej, z najwyższymi cyframi nakładów. Nieliczni aktorzy, ciągle występujący w jego mini-sztuczkach znani byli w całym kraju jak artykuł powszechnego użytku.

Do profesjonalnych pointystów stolicy zaliczają się obecnie Anatol Potemkowski (ur. 1920) i Antoni Marianowicz (ur. 1924), obaj stali i długoletni współpracownicy „Szpilek". Obok nich — jakkolwiek nieco się różniąc — stoją Janusz Osęka (ur. 1925) i zmarły niedawno Stanisław Dygat (1914—1978). Pierwszy z nich należał przez dłuższy czas do prominentów kabaratu warszawskiego, drugi, powieściopisarz, felietonista i autor scenariuszy, stworzył jako humorysta specyficzny rodzaj zawoalowanych point.

„Z czego śmieją sie Polacy dziś?" — zapytuje w numerze 3/1976 czasopisma „Radar" Eryk Lipiński, jeden z założycieli „Szpilek". Odpowiada na to wprost: „Przede wszystkim z siebie samych". Lipiński stwierdza, że zamiłowanie Polaków do humoru, śmiechu i literatury z pointami, także do gorzkiej satyry, występuje w dziełach najpoważniejszych autorów polskich, klasyków literatury narodowej.

Jedna z najnowszych prac teoretycznych na temat genealogii humoru polskiego, studium Kazimierza Żygulskiego *Wspólnota śmiechu* (Warszawa 1976), kończy się następującą konkluzją: *Niezwykła rola komizmu w kulturze polskiej była i jest związana z wieloma czynnikami. Działały i działają one w podobny sposób. Należą do nich przede wszystkim: nasycona komizmem kultura ludowa, ściśle związana z religią, potrzeba i tradycje komizmu w dominującej przez wieki warstwie szlacheckiej, cieszącej się złotą wolnością, wolnymi żartami, bawiącej się, kochającej śmiech i dowcip (wtedy to powstało przysłowie — powiedzenie obcego obserwatora — iż „Polak raczej przyjaciela straci niż dowcip").*

Brak absolutyzmu, niestosowanie surowych represji za „zbrodnie zelżonego majestatu" spowodowało, iż Polska posiadała, przynajmniej w warstwie uprzywilejowanych, swobodę komicznej twórczości i ekspresji, nieporównywalną z tą, jaka charakteryzowała podówczas inne kraje.(...)

Nawet pobieżna analiza dziejów komizmu w Polsce uczy, iż w nim szczególnie wyraziście utrwaliły się ważne procesy i wydarzenia, postawy i opinie, wady i cnoty narodowe.(...) W twórczości humorystycznej znajdujemy przekonywające dowody naszej ciągłości historycznej, zarówno jako społeczeństwa, jak i narodu i naszej tożsamości. Gdy przestajemy rozumieć z czego śmiały się poprzednie pokolenia, tracimy klucz do zrozumienia ich życia, dążeń, przekonań, walki, konfliktów i problemów. Dzieje, oglądane od tej strony, rysują się nam często bardziej bezpośrednio i przekonywająco, aniżeli pokazywane w suchych traktatach o wydarzeniach i w monumentalnych biografiach.

U progu naszego stulecia nowo powstałe w Poznaniu czasopismo literackie powołało się na pierwszej stronie, podobnie jak „Szpilki" na Krasickiego, na pewne przysłowie. Przez życie przechodzi się według niego „łatwiej z garścią śmiechu niż z całym plecakiem rozumu".

przełożył: *Jan Miziński*

URSZULA JAROS

***

ach pokorna być mogłam
wobec ciebie
panie światła który nas wiedziesz
do sypialni bawialni pieluszek
ach pokorna mogłam być i zgodna
oddać siebie w czyjeś silne dłonie
i nie myśleć i nie chcieć wiedzieć

jednak poszłam w kraj
gdzie szczęk noża
odpowiadał wyciągniętej dłoni
chciałam siłę złego pokonać
ale zło przylgnęło do mnie
niepojętą obcą miłością

i dlatego sama zostanę
bo nie umiem wydobyć z mroku
słów nadziei na owocowanie
na otwarcie oczu na spokój

błaganie

wyszydzona moja wiara w ciebie
moje oczy trwożnie tną powietrze
jak cię znaleźć
tłum płynie ciecz mętna
kanałami ulic tego miasta
przeznaczenie czy na próbę tylko
taką przyszło wędrować mi ścieżką

twarze widzieć wymyte z uśmiechu
umęczone przygasłe zaszczute
one we mnie zostają jak w lustrze

błagam przyjdź i odmień ten obraz
błagam przyjdź
inny człowieku

to jeszcze taniec

1. wodzirejowi słowo po słowie
wolno z ust wycieka
on który podnosił
pieścił taniec i wyzwalał uśmiech

pyszne szaty w strzępach pajęczyna łata
koraliki wesołe rozbiegły się po trawach
ręce wzniesione na oklask
teraz do bólu zaciskam

nie było miejsca dla nas
zniknęła wielka sala
i w korytarzu wąskim pod sufitem niskim
musimy dla siebie nowy krok odnaleźć

nie patrz tak na mnie
to jest jeszcze taniec

2. to jest jeszcze taniec
a gdy się nie zgadzasz iść
razem ze mną nazwij go antraktem
nazwij go porą gdy się zbiera siły
bo jest zmęczenie tylko a nie klęska

nie mów nikomu że ty już nie żyjesz
bo wielu mogłoby zgodzić się łatwo
na to że byłeś i jedynie byłeś

mówisz to piekło
nie — ziemia jest ziemią
i nikt doprawdy tylko ludzka ręka
zamyka źródło które dla niej bije

nie ty

noc jeszcze jedna
słyszę księżyca skowyt
on się rodzi gdy samotność dławi
wydobywam z czerni rysy twojej twarzy

i tak w nie patrzę jak w realny obraz
chciałabym jeszcze przyciągnąć i objąć
martwa materia wnętrze dłoni parzy

to los mnie rzucił
i nie dał się podnieść
ty nie
ty tylko przeszedłeś tak blisko
głos usłyszałam twojej skóry dotyk
i zapragnęłam słyszeć wciąż dotykać
wchłonęły ciebie innych zdarzeń sploty

noc jeszcze jedna
martwy opadł motyl

***

w brzuchu nocy
miłość niemożliwa
w brzuchu nocy strzaskał się sen

nie umiem uwolnić ciebie
od bagażu wszystkich twoich klęsk
własnych mam pełne ręce

kraj nam kwitł kiedyś
pamiętam
czy widziały tak tylko oczy
czy oszustwem były nasze głosy
które zieleń chciały rozmnożyć

nie podniosły się nigdy więcej

później zgoda na brodzenie w rzece
z której dna prześwituje rozpacz
później zgoda na pozór i brak
na powolny konsekwentny rozkład
co modlitwą być mogło
jest przekleństwem

Urszula Jaros

WYSTAN HUGH AUDEN

PISANIE

Każdy pisarz powinien kiedyś napisać, raz a dobrze: „Powiedział".

H. D. Thoreau

Artyzm literatury, ustnej i pisanej, polega na takim przekształceniu języka, aby wyrażał on to, co oznacza.

A. N. Whitehand

Wszyscy ludzie, których powodzenie w życiu nie zależy od pracy, co zaspokaja pewne określone i trwałe potrzeby społeczne, jak w przypadku rolnika, ani, jak w przypadku chirurga, od umiejętności, którą można przejąć od innych i udoskonalić w praktyce, ale od „natchnienia", szczęśliwego trafu myśli, żyją ze swoich zdolności, przy czym określenie to ma nieco pejoratywne znaczenie. W każdym „autentycznym" geniuszu, czy to artyście, czy uczonym, jest coś wstydliwego, tak jak w hazardziście albo w medium.

Spotkania literackie, wszelkie cocktaile, są udręką towarzyską, ponieważ pisarze nie mają wspólnego „warsztatu". Prawnicy i lekarze mogą dzielić się opowieściami o ciekawych przypadkach, słowem o sprawach związanych z ich życiem zawodowym, ale nieosobistych, bezpośrednio ich nie dotykających. Pisarze nie mają nieosobistych zainteresowań zawodowych. Literackim odpowiednikiem rozmówek warsztatowych byliby pisarze, deklamujący sobie nawzajem swe dzieła — niewdzięczne zajęcie, na które ważą się tylko bardzo młodzi autorzy.

Nie ma poety czy powieściopisarza, który chciałby być jedynym pisarzem w dziejach ludzkości, ale prawie każdy życzyłby sobie być jedynym żyjącym pisarzem, a wielu żywi głębokie przekonanie, że ich życzeniu stało się zadość.

W teorii autor dobrej książki powinien zachować anonimowość, ponieważ to jego dziełu, a nie jemu należy się podziw. W praktyce jest to chyba niemożliwe. Z drugiej strony uznanie i popularność, jakie niekiedy otaczają pisarza są dla niego mniej szkodliwe, niż można by się spodziewać. Tak jak dobry człowiek zapomina o swym uczynku, z chwilą gdy go spełnił, pisarz z prawdziwego zdarzenia zapomina o książce, z chwilą gdy ją skończył i zaczyna myśleć o następnej, a jeśli czasem myśli o skończonej pracy, to pamięta raczej jej wady, niż zalety. Sława sprawia często, że pisarz staje się próżny, ale rzadko napawa go dumą.

Można oskarżać pisarzy o wszystkie odmiany ludzkiej próżności, z wyjątkiem próżności opiekunów społecznych: „My tu jesteśmy po to, żeby pomagać innym, po co są ci inni — nie mam pojęcia".

Kiedy popularny pisarz zastanawia się nad przyczynami swego sukcesu, najczęściej pomniejsza rolę wrodzonego talentu, a większą wagę przywiązuje do swojej zręczności w posługiwaniu się tym talentem.

Każdy pisarz woli być bogaty, niż biedny, ale pisarz z prawdziwego zdarzenia nie dba o popularność. Potrzebuje uznania dla swego dzieła,

aby się utwierdzić w przekonaniu, że pojęcie o życiu, jakie sobie, jak sądzi, wyrobił, jest prawdą a nie złudzeniem, ale upewnić go mogą tylko ci, których sąd szanuje. Zdobycie szerokiej popularności byłoby pisarzowi potrzebne, gdyby wyobraźnią i inteligencją obdarzono równomiernie wszystkich ludzi.

Kiedy jakiś smętny bubek oznajmia mi, że mu się podobał mój wiersz, czuję się jakbym go okradł.

Stosunek pisarzy, a szczególnie poetów, do odbiorców jest osobliwy, ponieważ ich medium — język — nie jest, jak farba malarza czy nuty kompozytora, zastrzeżony do ich użytku, ale przeciwnie — stanowi wspólną własność grupy językowej, do której należą. Wielu ludzi chętnie przyzna, że nie rozumieją malarstwa albo muzyki, ale nieliczni spośród tych, którzy chodzili do szkoły i potrafią przeczytać ogłoszenie, zgodzi się przyznać, że nie rozumie po angielsku. Jak stwierdził Karl Kraus: *Ludzie nie rozumieją po niemiecku, a językiem gazetowym ja nie potrafię im tego powiedzieć.*

O ileż szczęśliwsza jest sytuacja matematyka! Podlega on wyłącznie sądom równych sobie, a poziom jest tak wysoki, że żaden kolega ani rywal nie może zdobyć uznania, jeżeli na nie naprawdę nie zasługuje. Nie zdarza się, żeby kasjerzy pisali listy do gazet, skarżąc się na niezrozumiałość współczesnej matematyki i wspominając dawne dobre czasy, kiedy matematycy zadowalali się tapetowaniem pokoju o nieregularnych ścianach czy napełnianiem wanny bez zatykania odpływu wody.

Powiedzieć, że jakieś dzieło jest natchnione, znaczy, że w opinii autora lub czytelników jest ono lepsze, niż można się było spodziewać — i nic ponadto.

Każde dzieło sztuki powstaje „na zamówienie", w tym sensie, że żaden artysta nie tworzy samym aktem woli, lecz musi czekać aż to, co uważa za dobry pomysł twórczy, „przyjdzie" do niego. Wśród dzieł, które okazały się niewypałem dlatego, że założenie wstępne było fałszywe albo niewłaściwe, liczba samorzutnych może znacznie przewyższać liczbę zamówionych przez mecenasa.

Uniesienie, jakie pisarz odczuwa podczas tworzenia jest takim samym wskaźnikiem wartości ostatecznego rezultatu, jak uniesienie odczuwane przez wyznawcę jest wskaźnikiem wartości jego wiary, to znaczy bardzo miernym wskaźnikiem.

Wyrocznia zajmowała się przepowiedniami i udzielaniem dobrych rad na przyszłość — nigdy nie starała się urządzać wieczorów poetyckich.

Gdyby wiersze mogły powstawać w transie, bez świadomego udziału poety, pisanie ich stałoby się zajęciem tak nudnym, czy wręcz nieprzyjemnym, że tylko poważna rekompensata w postaci pieniędzy lub prestiżu społecznego mogłaby kogoś skłonić do zostania poetą. Jak świadczy rękopis, relacja Coleridge'a o genezie poematu *Kubla Khan* była zwykłym kłamstwem.

Prawdą jest, że pisząc wiersz poeta ma wrażenie, jakby brały w tym udział dwie osoby — jego świadomość i Muza, którą musi uwodzić (bądź Anioł, z którym musi się zmagać), ale, jak w każdym uwodzeniu i zmaganiu obie strony odgrywają równie ważną rolę. Muza, jak Beatrycze w *Wiele hałasu o nic* jest dzielną panną, której nie pociąga ani nikczemny uwodziciel, ani brutalny gbur. Ceni sobie rycerskość i dobre maniery, ale gardzi tymi, którzy nie są godnymi jej przeciwnikami i z okrutną satysfakcją opowiada im bzdury i kłamstwa, które biedacy posłusznie spisują jako „natchnioną" prawdę.

Kiedym pisał ten chór w g-moll, zdarzyło mi się umoczyć pióro w butelce z lekarstwem, zamiast w kałamarzu; zrobił się kleks, a kiedy zasypałem go piaskiem, przybrał kształt kasownika, co od razu uświadomiło mi, jaki rezultat dałaby zmiana z g-moll w G-dur i stąd cały efekt — jeśli istnieje — jest zasługą kleksa. (Rossini do Louisa Engla).

Taki osąd, rozróżniający Przypadek od Opatrzności, zasługuje bez wątpienia na miano natchnionego.

Aby ograniczyć do minimum liczbę swych pomyłek, wewnętrzny cenzor, któremu poeta przedkłada swe dzieło w trakcie pisania, powinien być Radą Cenzorów. W jej skład wchodziliby na przykład: wrażliwy jedynak, praktyczna gospodyni, logik, mnich, fircykowaty bufon, a nawet, być może, znienawidzony przez wszystkich i odpłacający im pięknym za nadobne brutalny, wiecznie klnący sierżant, dla którego cała poezja funta kłaków nie warta.

W ciągu wielu stuleci wprowadzono do kuchni umysłu kilka środków ułatwiających pracę — alkohol, kawę, tytoń, benzedrynę itd. — ale wszystkie one są bardzo prymitywne, zawodne w działaniu i w dodatku mogą być szkodliwe dla kucharza. Twórczość literacka w dwudziestym wieku wygląda niemal identycznie, jak w dwudziestym wieku przed Chrystusem — prawie wszystko nadal robi się ręcznie.

Widok własnego pisma jest dla każdego niemal równie przyjemny, jak zapach własnych wiatrów. Choć mam wstręt do pisania na maszynie, muszę przyznać, że wzmaga ono samokrytycyzm. Maszynopis jest tak bezpłciowy i obmierzły, że po wystukaniu wiersza natychmiast widzę usterki, których nie dostrzegłem czytając rękopis. W przypadku wiersza innego poety najsurowszy znany mi sprawdzian polega na ręcznym przepisaniu tekstu. Fizyczna niechęć do przepisywania sprawia, że najdrobniejsze usterki wychodzą na jaw — ręka wciąż szuka pretekstu do odpoczynku.

Artyści są na ogół szczerzy, a sztuka jest na ogół zła, chociaż niektóre nieszczere (szczerze nieszczere) dzieła mogą być całkiem niezłe (Strawiński). Szczerość jest jak sen. W zasadzie oczywiście każdy powinien założyć, że będzie szczery i uważać, że sprawa jest załatwiona. Pisarze jednak cierpią czasem na ataki nieszczerości, tak jak inni na bezsenność. W obu przypadkach lekarstwo jest bardzo proste: w drugim trzeba zmienić sposób odżywiania, w pierwszym — towarzystwo.

Profesorowie historii literatury oburzają się na afektowany styl, twierdząc, że to rzecz niemądra i niezdrowa. Zamiast się oburzać, powinni wybuchnąć zdrowym śmiechem. Szekspir wyśmiewa się z eufuistów w *Straconych zachodach miłości* i w *Hamlecie*, ale wiele im zawdzięczał i świetnie o tym wiedział. Nic — z pozoru — daremniejszego nad próby Spensera, Harveya i innych, którzy chcieli być dobrymi, skromnymi humanistami i pisać wiersze po angielsku zachowując klasyczną metrykę, a przecież, gdyby nie ich szaleństwo, nigdy nie powstałyby najpiękniejsze pieśni *Campiona* i chóry *Samsona Siłacza*. W literaturze, jak w życiu, afektacja, przyjęta z potrzeby serca i wytrwale podtrzymywana, jest jedną z najważniejszych postaci wewnętrznej dyscypliny, dzięki której ludzkość wyciągnęła się z błota za własne sznurowadła.

Styl manieryczny, na przykład styl Gongory czy Henry Jamesa, jest jak ekscentryczny strój: niewielu pisarzy może sobie nań pozwolić, ale rzadkie wyjątki są pełne uroku.

Kiedy w recenzji czytamy, że jakaś książka jest „szczera", wiadomo od razu, że jest ona: a) nieszczera (nieszczerze nieszczera) i b) źle napisana. Szczerość we właściwym tego słowa znaczeniu, czyli autentyczność, jest wszakże, albo powinna być, głównym celem autora. Pisarz nie potrafi ocenić precyzyjnie na ile jego książka jest dobra, a na ile zła, ale zawsze wie, jeżeli nie od razu, to po jakimś czasie, czy to, co napisał jest autentykiem — napisanym jego charakterem — czy też fałszerstwem.

Najboleśniejsze przeżycie dla poety — stwierdzić, że jego wiersz, o którym wie, że jest fałszerstwem, spodobał się czytelnikom i bywa umieszczany w antologiach. Może wiedzieć, albo uważać że wiersz jest całkiem dobry, ale rzecz w tym, że on nie powinien był go napisać.

Dzieło młodego pisarza — *Werter* jest tu klasycznym przykładem —

ma w sobie coś z aktu terapii. Autor stwierdza, że władają nim pewne uczucia i myśli, których — jak mu podpowiada instynkt — powinien się pozbyć zanim odkryje swoje prawdziwe zainteresowania i sympatie, a jedyny sposób na pozbycie się ich na zawsze polega na tym, że trzeba im dać upust. Dokonawszy tego, wytwarza w sobie konieczne przeciwciała, które uodparniają go na resztę życia. Z reguły choroba taka jest duchową niedomogą całego pokolenia. W takim wypadku pisarz może — jak Goethe — znaleźć się w krępującej sytuacji. To, co napisał, żeby wyplenić pewne uczucia, zostało przyjęte przez współczesnych z entuzjazmem, ponieważ wyraża właśnie to, co i oni czują, tyle że oni, w odróżnieniu od niego, nie mają z tego powodu wyrzutów sumienia; w danej chwili uważają go za swego rzecznika. Mija jakiś czas. Pozbywszy się trucizny, pisarz zajmuje się swoimi istotnymi problemami, które nie są i nigdy nie były problemami jego dawnych wielbicieli, a ci obwołują go zdrajcą.

Intelekt niech wybiera, co mu się opłaca:
Doskonałe życie, czy doskonała praca?
(Yeats)

To nieprawda — ani życie, ani praca nie mogą być doskonałe. Można jedynie powiedzieć, że pisarz, który, tak jak wszyscy, ma swoje osobiste słabostki i ograniczenia powinien zdawać sobie z nich sprawę i za wszelką cenę rugować je ze swojej twórczości. Każdy pisarz ma swoje tematy, których ze względu na ułomności swego charakteru i talentu nie powinien się imać.

Poecie trudno jest nie kłamać, ponieważ w poezji fakty i przeświadczenia nie są ani prawdziwe ani fałszywe, są tylko interesującymi możliwościami. Aby cieszyć się wierszem czytelnik nie musi podzielać wyrażonych w nim przekonań. Świadom tego poeta wciąż ma ochotę wykorzystać daną ideę czy pogląd, nie dlatego, że wierzy w ich prawdziwość, ale dlatego, że dostrzega tkwiące w nich możliwości poetyckie. Nawet niekoniecznie musi w to wierzyć, ale niewątpliwie musi być głęboko zaangażowany emocjonalnie, co jest możliwe tylko wtedy, gdy jako człowiek traktuje je poważniej, niż zwykły środek poetycki.

Dla twórczości pisarza odwołania do jego świadomości społecznej bądź przekonań politycznych i religijnych stanowią większą groźbę niż odwołania do żądzy sławy. Dać się nabrać komiwojażerowi to rzecz moralnie mniej dwuznaczna, niż kiedy nabierze nas biskup.

Niektórzy pisarze mylą autentyczność, do której zawsze powinni zmierzać, z oryginalnością, którą nigdy nie powinni sobie zaprzątać głowy. Są ludzie, którzy tak bardzo pragną, by ich kochano dla nich samych, że muszą wciąż wystawiać swe otoczenie na próbę kłopotliwym zachowaniem; wszystko, co ktoś taki powie i zrobi ma budzić podziw, nie dlatego, żeby było istotnie godne podziwu, ale dlatego, że to jego spostrzeżenie, jego czyn. Czyż to nie wyjaśnia znacznej części sztuki awangardowej?

Niewolnictwo jest stanem tak trudnym do zniesienia, że niemal każdy niewolnik łudzi się myślą, iż dobrowolnie słucha poleceń swego pana, podczas gdy w rzeczywistości musi ich słuchać. W tym złudzeniu żyje większość niewolników nałogu, a także niektórzy pisarze, zniewoleni zbyt „osobistym" stylem. *Dajcie mi się zastanowić: czy byłam taka sama budząc się dziś rano? (...) Ale jeżeli nie jestem sobą, następne pytanie brzmi: — Kim, na Boga, jestem? (...) Jestem pewna, że nie jestem Adą (...) bo jej włosy opadają takimi długimi lokami, a moje wcale nie układają się w loki, i jestem pewna, że nie mogę być Mabel, bo ja wiem o najrozmaitszych rzeczach, a ona, och, ona wie tak niewiele! Poza tym, ona jest nią, a ja jestem mną i... och, moi mili, jak zagadkowe jest to wszystko! Spróbuję, czy wiem to wszystko, co kiedyś wiedziałam. (...) oczy jej znów wypełniły się łzami (...): — Mimo wszystko na pewno jestem Mabel i zamieszkam w tym nędznym małym domku i nie będę miała prawie żadnych zabawek i, och, tyle nauki przy każdej lekcji! Nie, postanowiłam już: jeżeli jestem Mabel, pozostanę tutaj! (Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński).

Przy następnym kółku Królowa znów odwróciła się, lecz tym razem powiedziała: — Mów po francusku, jeżeli nie możesz wymyślić angielskiego słowa na określenie jakiejś rzeczy... idąc stawiaj palce nóg na zewnątrz... i nie zapominaj, kim jesteś! (O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra, przeł. M. Słomczyński).

Niemal każdy pisarz, z wyjątkiem największych mistrzów, którzy wykraczają poza wszelkie klasyfikacje, jest albo Alicją, albo Mabel. Na przykład:

Alicja	Mabel
Montaigne	Pascal
Marvell	Donne
Burns	Shelley
Jane Austen	Dickens
Turgieniew	Dostojewski
Valéry	Gide
Virginia Woolf	Joyce
E. M. Forster	Lawrence
Robert Graves	Yeats

— Ortodoksja — powiedziała prawdziwa Alicja o pewnym biskupie — to powściągliwość słowa.

Abstrahując od konkretnego znaczenia historycznego, słowa klasyczny i romantyczny są mylącymi określeniami dwóch partii poetyckich, które istnieją od zawsze; każdy pisarz należy do jednej z nich, przy czym może zmienić przynależność partyjną, a w wyjątkowych wypadkach odmówić podporządkowania się komisji dyscyplinarnej.

Reguła arystokratyczna w zakresie tematu:
Poeci nie powinni podejmować tematów, których poezja nie trawi. Chroni się w ten sposób poezję przed dydaktyzmem i dziennikarstwem.

Reguła demokratyczna w zakresie tematu:
Poeci nie powinni rezygnować z tematów, które poezja mogłaby strawić. Chroni się w ten sposób poezję przed ograniczonym lub przestarzałym określaniem tego, co „poetyckie".

Reguła arystokratyczna w zakresie opracowania:
Wiersz na dany temat nie powinien zawierać nieistotnych aspektów tego tematu. Chroni się w ten sposób poezję przed barbarzyńską niejasnością.

Reguła demokratyczna w zakresie opracowania:
Wiersz na dany temat powinien zawierać wszystkie istotne aspekty tego tematu. Chroni się w ten sposób poezję przed dekadenckim banałem.

Każda książka powinna być pierwszym krokiem, ale byłby to krok fałszywy, gdyby — niezależnie od tego, czy autor zdaje sobie z tego w danej chwili sprawę — nie był zarazem krokiem naprzód. Po śmierci pisarza wszystkie jego dzieła razem wzięte powinny tworzyć spójny *oeuvre*.

Nie trzeba wiele talentu, żeby widzieć jasno, co się ma przed nosem, ale trzeba go bardzo wiele, żeby wiedzieć, w którą stronę skierować ten narząd.

Nawet największy pisarz nie przeniknie wzrokiem muru, ale w odróżnieniu od nas wszystkich przynajmniej nie wznosi on muru.

Tylko mierny talent może być skończonym dżentelmenem — wielki talent ma w sobie zawsze coś z chama. Stąd znaczenie miernych pisarzy jako nauczycieli dobrych obyczajów. Co pewien czas udane dzieło mniejszego kalibru sprawia, że mistrz czerwieni się ze wstydu.

Poeta jest ojcem wiersza, a matką — mowa; można by układać listy wierszy, jak układa się listy koni wyścigowych — „z klaczy M i ogiera P".

Poeta musi uwodzić nie tylko swoją Muzę, ale także Panią Filologię, a dla początkującego to drugie jest nawet ważniejsze. Z reguły oznaką, że debiutant ma prawdziwy, oryginalny talent jest to, że bardziej bawi go igranie słowami, niż mówienie rzeczy oryginalnych; postawa ta przypomina ową damę, którą cytuje E. M. Forster: *Skąd mam wiedzieć, co myślę, zanim zobaczę, co powiedziałam?* Dopiero oczarowawszy i uwiódłszy Panią Filologię poeta może oddać całe uczucie swojej muzie.

Rymy, stopy, stance itp. przypominają służących. Jeśli pan jest na tyle dobry, że zdobędzie ich przywiązanie i na tyle stanowczy, że wzbudzi w nich szacunek, w domu panuje porządek i szczęście. Jeśli jest twardym despotą, buntują się, jeśli nie ma autorytetu — stają się niechlujne, aroganckie, pijane i nieuczciwe.

Poeta, który pisze „wolnym" wierszem jest jak Robinson Kruzoe na bezludnej wyspie — musi sam sobie gotować, prać i cerować. W wyjątkowych wypadkach ta męska samodzielność tworzy coś oryginalnego i wybitnego, ale na ogół daje obraz nędzy i rozpaczy: brudne prześcieradło na nie pościelonym łóżku i puste butelki na nie zamiecionej podłodze.

Są poeci, na przykład Kipling, którzy mają do języka stosunek kapralski: uczą słowa mieć czysto za uszami, stać na baczność i wykonywać skomplikowane manewry, ale kosztem tego, że nie pozwalają im samodzielnie myśleć. Są inni, tacy jak Swinburne, którzy przypominają Svengalego[1]: wskutek ich hipnotycznej sugestii fantastycznych czynów dokonują nie twardzi rekruci, lecz głupiutkie dzieci szkolne.

W wyniku klątwy spowodowanej budową wieży Babel poezja jest najbardziej prowincjonalną sztuką, ale dziś, kiedy cywilizacja staje się do znudzenia podobna na całej kuli ziemskiej, można dopatrywać się w tym błogosławieństwa, a nie klątwy — poezji w każdym razie nie grozi „styl międzynarodowy".

Mój język jest dostępną dla każdego dziwką, z której muszę zrobić dziewicę (Karl Kraus). Powodem do dumy i wstydu zarazem jest fakt, że narzędzie poezji nie stanowi jej prywatnej własności, że poeta nie może wymyślać sobie słów i że słowa nie są wytworami przyrody, tylko społeczności ludzi, którzy używają ich do tysiąca różnych celów. W społeczeństwach współczesnych, gdzie język ulega ciągłej degradacji i redukcji do bezmowy, poeta jest wciąż narażony na niebezpieczeństwo popsucia słuchu, niebezpieczeństwo, którego malarze i kompozytorzy, będąc właścicielami swych narzędzi, nie znają. Z drugiej strony poeta jest lepiej od nich chroniony przed innym nieszczęściem naszych czasów — solipsystycznym subiektywizmem: nawet w najbardziej ezoterycznym wierszu fakt, iż wszystkie jego słowa mają znaczenie, które można sprawdzić w słowniku, sprawia, że wiersz jest świadectwem istnienia innych ludzi. Nawet język *Finnegans Wake* nie został stworzony przez Joyce'a ex nihilo; nie jest możliwy czysto prywatny świat słów.

Różnica między wierszem i prozą jest oczywista, ale byłoby zwykłą stratą czasu szukanie definicji tej różnicy. Zaproponowana przez Frosta definicja poezji jako nieprzetłumaczalnego elementu języka pociąga na pierwszy rzut oka, ale po bliższym zbadaniu nie całkiem się sprawdza. Po pierwsze nawet w najwyszukańszej poezji są elementy przetłumaczalne. Oczywiście brzmienie słów, ich powiązanie rytmiczne oraz wszelkie znaczenia i skojarzenia zależne od brzmienia (rymy, gra słów) nie dają się przetłumaczyć, ale poezja nie jest — jak muzyka — czystym brzmieniem. Wszystkie elementy wiersza nie oparte na doświadczeniu słowa są w pewnej mierze przekładalne na inny język, na przykład obrazy, porównania i metafory zaczerpnięte z doświadczenia zmysłów. Ponadto, ponieważ jedyną cechą wspólną wszystkim ludziom bez względu na zaplecze kulturowe jest wyjątkowość — unikalny sposób widzenia świata, właściwy każdemu prawie poecie, nie ginie w przekładzie. Jeśli wziąć wiersz Goethego i wiersz Hölderlina i zrobić dosłowne tłumaczenie prozą, każdy czytelnik stwierdzi, że wiersze te nie wyszły spod jednego pióra. Po drugie mowa, tak jak nie może stać się muzyką, nie może też stać się algebrą. Nawet w najbardziej prozaicznym języku, w tekstach informacyjnych i technicznych, występuje element osobisty, ponieważ język jest tworem ludzkim. „Ne pas se pencher en dehors" ma inne zabarwienie uczuciowe, niż „Nichthinauslehnen". Języka czysto poetyckiego nie można się nauczyć — czysto prozaicznego uczyć się nie warto.

Valéry opiera swoje definicje poezji i prozy na różnicy między bezinteresownym i użytecznym, między zabawą i pracą — stosuje analogię z różnicą między tańczeniem i chodzeniem. Ale to również się nie sprawdza. Urzędnik może co dzień chodzić pieszo na podmiejską stację, a równocześnie znajdywać w tym przyjemność spaceru; fakt, że jest to spacer przymusowy nie wyklucza, że jest on również swego rodzaju rozrywką. Na odwrót, taniec nie przestaje być zabawą z chwilą, gdy staje się również źródłem niezłych dochodów.

Jednym z powodów tego, że poeci francuscy chętniej niż angielscy wyznają heretycką myśl, iż poezja powinna być jak najbardziej podobna muzyce jest to, że w tradycyjnej poezji francuskiej efekty dźwiękowe zawsze odgrywały większą rolę, niż w angielskiej. Anglicy żywią przekonanie, że różnica pomiędzy mową poezji i mową codzienną powinna być niewielka i zawsze, kiedy poeci angielscy czuli, iż szczelina między mową poetycką i potoczną zbytnio się powiększa, dokonywali rewolucji stylistycznej, żeby znów je zbliżyć. W wierszach angielskich, nawet w najbardziej retorycznych ustępach Szekspira, ucho jest zawsze świadome ich powiązania z mową potoczną. Dobry aktor powinien — dzisiaj, niestety, rzadko to czyni — sprawić, że publiczność odbierze tekst Szekspira jako wiersz, a nie prozę, ale gdyby spróbował nadać temu wierszowi pozór innego języka, tylko się ośmieszy.

Natomiast poezja francuska, zarówno w formie pisanej jak i recytowanej, podkreśla i chlubi się różnicą między mową poetycką a mową potoczną; w dramacie francuskim wiersz i proza są różnymi językami. Valéry przytacza współczesny Rachel opis jej możliwości deklamacyjnych — recytując była w stanie użyć i rzeczywiście posługiwała się skalą dwóch oktaw od f małego do f dwukreślnego. Aktorkę, która próbowałaby zrobić z Szekspirem to, co Rachel robiła z Racine'em, wygwizdano by ze sceny.

Można czytać po cichu Szekspira, nawet nie słysząc go w myśli, i odczuć całe piękno — zarazem można uważać, że przedstawienie było chybione, ponieważ prawie każdy, kto ma wyczucie wiersza angielskiego potrafi powiedzieć go lepiej, niż przeciętny aktor. Ale czytać po cichu Racine'a, nawet, jak sądzę, kiedy jest się Francuzem, to jakby czytać partyturę opery nie umiejąc grać ani śpiewać; nie widząc przedstawienia nie będzie się miało większego pojęcia o *Fedrze*, niźli ma o *Tristanie i Izoldzie* pojęcie ktoś, kto nigdy nie słyszał wielkiej Izoldy, powiedzmy Leider albo Flagstad.

(Pan St. John Perse pisze mi, że w mowie potocznej francuski jest bardziej monotonny niż angielski, który ma większą skalę modulacji głosu).

Muszę wyznać, że klasyczna tragedia francuska sprawia na mnie

[1] Svengali — muzyk węgierski, który wywiera magnetyczny wpływ na bohaterkę powieści George'a Du Maurier (1834—96) pt. *Trilby* (1894). (Przyp. tłum.)

wrażenie opery dla głuchych. Kiedy czytam *Hippolita*, widzę pomimo wszelkich różnic pokrewieństwo między światem Eurypidesa a światem Szekspira, ale świat Racine'a, podobnie jak świat opery, to zupełnie inna planeta. Afrodyta Eurypidesa jest równie związana z rybami i ptactwem, co z ludźmi; Wenus Racine'a nie tylko nie ma powiązań ze zwierzętami, ona w ogóle nie interesuje się niższymi sferami. Nie do pomyślenia jest postać z Racine'a, która kicha albo chce iść do łazienki — w tym świecie bowiem nie ma ani pogody, ani przyrody. W rezultacie namiętności, targające bohaterami jego tragedyj mogą istnieć tylko na scenie, jako kreacje wspaniałej wymowy i patetycznych gestów aktorów, którzy użyczają im swego ciała. Podobnie jest w przypadku opery z tym, że recytacja, choćby najwspanialsza, nie może konkurować — w zakresie ekspresji głosowej — z wielkim śpiewem, wspomaganym orkiestrą.

Kiedy ludzie mówią do mnie o pogodzie, jestem przekonany, że chodzi im o coś innego (Oscar Wilde). Jedyną odmianą mowy, zbliżoną do poetyckiego ideału symbolistów, jest uprzejma rozmowa przy herbacie, w której znaczenie wypowiadanych banałów zależy niemal wyłącznie od modulacji głosu.

Ze względu na swe własności mnemotechniczne wiersz ma przewagę nad prozą jako narzędzie w procesie nauczania. Ci, którzy potępiają dydaktyzm muszą podwójnie gardzić poezją dydaktyczną; w wierszu, jak o tym świadczą reklamy Alka-Seltzer, element dydaktyczny traci połowę swej nieprzyzwoitości. Wiersz z pewnością dorównuje prozie jako narzędzie jasnego wyrażania myśli — w zręcznych dłoniach forma wiersza podejmuje i wzmaga etapy logicznego wywodu. Natomiast wbrew temu, co sądzą spadkobiercy romantycznej koncepcji poezji, niebezpieczeństwo rozumowania w poezji — w *Eseju o człowieku* Pope'a na przykład — polega na tym, że wiersz może wyrazić idee zbyt jasno i dobitnie, uczynić je bardziej kartezjańskimi, niż naprawdę są.

Z drugiej strony wiersz nie nadaje się do dyskusji, do udowadniania prawd czy przekonań, które nie są powszechnie przyjęte, ponieważ jego forma musi budzić pewien sceptycyzm co do wniosków.

Trzydzieści mają dni wrzesień,
Czerwiec, listopad i kwiecień.

— ten wierszyk jest przekonywający, ponieważ nikt nie wątpi w jego prawdziwość. Gdyby jednak ktoś stanowczo się temu stwierdzeniu sprzeciwił, wiersz nie mógłby go przekonać, ponieważ formalnie nie byłoby większej różnicy, gdyby brzmiał:

Trzydzieści mają dni wrzesień,
Lipiec, październik i grudzień.

Poezja nie jest magią. Jeżeli można powiedzieć, że poezja, albo każda inna sztuka, ma spełniać jakiś wyższy cel, to powinna — mówiąc prawdę — obalać iluzje i otrzeźwiać.

Określenie „nieznani prawodawcy świata" odnosi się do tajnej policji, a nie do poetów.

Do osiągnięcia katharsis lepiej niż dzieła sztuki służą obrzędy religijne. Ten sam efekt, choć mniej wzniosły, wywołują walki byków, mecze piłki nożnej, złe filmy, orkiestry wojskowe i gigantyczne parady, na których dziesięć tysięcy harcerek formuje wielką flagę narodową.

Los człowieka jest i zawsze był tak nędzny i żałosny, że gdyby ktoś powiedział poecie: „Na miłość Boską przestań wreszcie śpiewać i zrób coś pożytecznego, na przykład nastaw wodę na herbatę albo przynieś bandaże!" — czym mógłby usprawiedliwić odmowę? Ale nikt tego nie mówi. Ochotnicza, niewykwalifikowana pielęgniarka powiada: „Musisz zaśpiewać pacjentowi pieśń, która przekona go, że ja i tylko ja mogę go wyleczyć. Jeśli nie chcesz, lub nie potrafisz, odbiorę ci paszport i wyślę cię do kopalni na ciężkie roboty". A biedny pacjent woła w malignie:

„Błagam, zaśpiewaj mi pieśń, która da mi słodkie sny zamiast koszmarów. Jeśli potrafisz, podaruję ci apartament na dachu wieżowca w Nowym Jorku albo rancho w Arizonie".

przełożył *Jan Zieliński*

*

* *

WYSTAN HUGH AUDEN urodził się 21 lutego 1907 roku w York w Anglii. Już w szkole podstawowej zaprzyjaźnił się z późniejszym pisarzem Christopherem Isherwoodem. W szkole średniej wybrał kierunek biologiczny. Studiował w Oxfordzie. W latach 1928—29 przebywał z Isherwoodem w Niemczech — z tego okresu datuje się dobra znajomość literatury niemieckiej, zwłaszcza Rilkego, którego wpływ zaznaczył się najbardziej w sonetach, pisanych w pierwszym roku wojny, oraz Goethego, którego później tłumaczył *(Podróż włoska)*. W pierwszej połowie lat trzydziestych pracował jako nauczyciel w Szkocji i w Worcestershire. Debiutował w roku 1930 tomem *Poems (Wiersze)*. Stanął na czele grupy lewicujących pisarzy (Stephen Spender, Louis Mac-Neice, Cecil Day Lewis, Isherwood), z których wszyscy z biegiem lat przeszli na pozycje liberalne lub konserwatywne.

W roku 1935 napisał wspólnie z Isherwoodem sztukę *The Dog Beneath the Skin (Pies pod skórą)*, a z Benjaminem Brittenem zrobił kilka filmów na zlecenie brytyjskiej poczty. W następnym roku z Mac-Neicem pojechał na Islandię, skąd pochodzili jego przodkowie. Ożenił się z Eriką Mann, córką Thomasa, chcąc jej zapewnić brytyjski paszport. W czasie wojny domowej przebywał w Hiszpanii jako ochotnik w szeregach republikańskich (prowadził wojskowy ambulans). W roku 1938 pojechał z Isherwoodem do Chin, skąd przywieźli wspólny tom *Journey to a War (Podróż ku wojnie)*.

Kilka miesięcy przed wybuchem drugiej wojny światowej przeniósł się (z Isherwoodem) do Stanów Zjednoczonych (obywatelstwo otrzymał w roku 1946). Zarzucano mu ucieczkę przed wojną — bronił się, twierdząc, że pisarz ma inne zadania, niż reszta ludzi.

W Ameryce wykładał na wielu uczelniach, publikował kolejne tomy wierszy, wydawał liczne książki, zwłaszcza antologie. W roku 1948 otrzymał nagrodę Pulitzera za tom *The Age of Anxiety (Wiek niepokoju)*, w 1956 National Book Award za *The Shield of Achilles (Tarcza Achillesa)*. Od roku 1954 członek American Academy of Arts and Letters.

Pisywał libretta dla takich kompozytorów jak Strawiński, Britten, Hans Werner Wenze. Przetłumaczył na angielski libretta dwóch oper Mozarta *(Flet zaczarowany, Don Giovanni)*.

W roku 1962 wydał zbiór esejów *The Dyer's Hand (Ręka farbiarza)*, w roku 1973 ukazały się *Forewords and Afterwords (Przedsłowia i posłowia)* w wyborze Edwarda Mendelsona, zaaprobowanym przez autora. Zmarł 29 września 1973 roku w Wiedniu.

Po śmierci Yeatsa i zamilknięciu poetyckiej muzy Eliota W. H. Auden uważany był powszechnie za największego żyjącego poetę angielskiego.

J. Z.

JAN ZIELIŃSKI

Muzyka czasu

Ponadto fakt, że obecnie mamy do dyspozycji sztukę wszystkich epok i kultur, zmienił całkowicie znaczenie słowa tradycja. Nie oznacza już ono sposobu pracy, przekazywanego z pokolenia na pokolenie, obecnie poczucie tradycji oznacza pojmowanie przeszłości jako teraźniejszości, a równocześnie jako struktury, której części wiążą się ze sobą w kategoriach przed i po. (The Poet and the City)

Oto dwa zdania, w których streszcza się to, co najistotniejsze w twórczości eseistycznej Audena: temat pozorny, temat głęboki i kompozycja. Tematem pozornym jest w tym fragmencie znaczenie słowa tradycja. W innych przypadkach cały esej poświęcony bywa — pozornie — biografii młodego Lutra *(Greatness Finding Itself)*, książce kucharskiej *(The Kitchen of Life)* czy autobiografii panny Jezierskiej, imigrantki z Polski *(Red Ribbon on White Horse)*. Są też tematy ulotne, błahe, okazjonalne. Ale przecież nie o nie chodzi. I tak — aby pozostać przy tych trzech przykładach — w recenzji z książki psychoanalityka Erika Eriksona o twórcy Reformacji myśl Audena odbiega wiąż od tematu (pozornego), by w końcu śmiałym łukiem spiąć czasy Lutra z naszymi w zestawieniu liczby pojedynczej protestantyzmu z liczbą mnogą katolicyzmu; w recenzji ze *Sztuki jedzenia* pani M. F. K. Fisher autor epatuje czytelnika stwierdzeniami w rodzaju „nie znam obecnie w Stanach Zjednoczonych nikogo, kto pisałby lepszą prozą" albo — równocześnie — „myślę, że jest to książka, którą Colette chciałaby napisać", a przy tym, jakby mimochodem, tłumaczy dlaczego jedzenie (chleba i wina) stało się symbolem chrześcijańskiej miłości; w omówieniu książki Jezierskiej prawdziwy temat ujawnia się dopiero w ostatnim zdaniu, nadając wszystkim poprzednim inny, głębszy sens. Można powiedzieć, że w esejach Audena pretekst staje się tekstem.

Jaki zatem temat głęboki nurtuje pod powierzchnią pretekstów, tematów pozornych? Odpowiedzi może być kilka, zależnie od czytelnika, ale jeśli nawet są różne, niekoniecznie muszą być sprzeczne. W moim przekonaniu naczelnym tematem, przewijającym się przez całą niemal eseistykę Audena, a zarazem wytrychem, który otwiera każdego człowieka, każdy problem, każdą książkę — jest czas.

Przyjrzyjmy się kilku przykładom użycia czasu jako tematu. W eseju *Brothers and Others* Auden — w sposób przypominający najlepsze prace Innisa — łączy przejście od posiadania ziemi do posiadania kapitału ze zmianą w społecznym odczuwaniu czasu: od czasu cyklicznego, ze znaną przyszłością, do czasu jednokierunkowego, w którym wszystko jest możliwe. W przedmowie do amerykańskich reportaży Henry Jamesa *(The American Scene)* ujmuje różnicę między przeciętnym Amerykaninem a Europejczykiem w tym, że pierwszy jest opętany teraźniejszością, drugi — przeszłością. W eseju *Notes on Music and Opera* już w pierwszych zdaniach uderza w sedno: *O czym jest muzyka? Co naśladuje, jak spytałby Platon. Nasze przeżywanie Czasu w jego dwoistym aspekcie — naturalnego, organicznego powtarzania i historycznej nowości, wynikającej z wyboru.*

Równie często czas pojawia się jako uniwersalny klucz, narzędzie, które pomaga otworzyć nowe horyzonty albo dotrzeć do istoty sprawy. Wytrychem czasu otwiera Auden na przykład *Kupca weneckiego* (świetna analiza czasu Belmont i czasu Wenecji w eseju *Brothers and Others*), *Otella* (interpretacja podwójnego czasu w tej sztuce w eseju *The Jocker in the Pack*), poezję Roberta Frosta (wyobcowanie i izolacja bohatera tej poezji w przestrzeni i w czasie).

W poetyce eseju dużą rolę odgrywa element zaskoczenia, niespodzianki, nieoczekiwanego kontrastu. Tam, gdzie nie obowiązuje ani ścisłe trzymanie się tematu, ani kolejność rozumowania, myśl często zdaje się zderzać z inną, z tego zderzenia rodzi się jeszcze inna, zupełnie nowa, która ciągnie w swoim kierunku aż do następnego zderzenia. A przecież esej nie jest — niby rozrzedzony gaz — zbiorem zderzających się cząstek. Nie darmo nazywa się go najtrudniejszym gatunkiem literackim. Przez chaos cząstek przepuścić trzeba prąd, który nada im kierunek, który nada im sens. U Audena tym prądem jest właśnie czas. Czas, który pozwala zderzać ze sobą rzeczy najodleglejsze i nie popaść przy tym w myślowy chaos. Czas — kręgosłup historii, łączący to, co było przedtem, z tym, co było potem i z tym, co jest teraz.

Nie wchodząc bliżej w kwestię czasu w poezji Audena, ani w związki między jego poezją a eseistyką, wystarczy powiedzieć, że przełomowy okres w życiu pisarza (który w styczniu 1939 roku przeniósł się z Anglii do Ameryki) i w życiu większości Europejczyków, żyjących w połowie dwudziestego wieku, otworzył się i zamknął dwoma tomami wierszy, które w tytule mają nieśmiałe słówko *time*, czas: *Another Time* (Innym razem, 1940) i *For the Time Being* (Na razie, 1944).

Są wszakże miejsca, w których czas ginie. Nie tylko zaczarowana kraina Belmont, ale także samolot, lecący dziesięć kilometrów nad ziemią. Z tej wysokości „wszelka historia sprowadza się do przyrody". Granice i spory między państwami wydają się czymś absurdalnym. *Niestety, nie mogę cieszyć się tym objawieniem, nie mając równocześnie złudnego wrażenia, że wartości historyczne także przestały istnieć. Z tej samej wysokości nie potrafię odróżnić sterczących skał od gotyckiej katedry, albo szczęśliwej rodziny, bawiącej się na podwórku od stada owiec, toteż nie mogę odczuwać żadnej różnicy między rzuceniem bomby na jedno czy na drugie (Hic et Ille).*

Czas kumuluje się i narasta w ludziach i w katedrach. Trudno go zniszczyć, stojąc z nim twarzą w twarz. Ale tam, gdzie nie widać ucieleśnionego i zaklętego w kamień czasu, następuje zawieszenie historii, a maska kultury spada z twarzy barbarzyńcy. Auden widział to niebezpieczeństwo i dlatego z taką pasją oddawał się tworzeniu tradycji, rozumianej jako żywa pamięć, jako uobecnienie Przeszłego.

Jak wielu konserwatystów, Auden w młodości flirtował z marksizmem. Później, po nawróceniu religijnym, została mu z młodzieńczych lat skłonność do schodzenia (z największych nawet wyżyn) na ziemię. Została też nadmierna skłonność do klasyfikacji, przez co czasem, miast wyjaśniać, tworzy byty ponad potrzebę. Nim jednak potępimy go za to, przyjrzyjmy się kompozycji esejów Audena.

Nie przypadkiem mowa o „kompozycji", a nie o „formie", „ujęciu", „budowie". Eseje Audena są bowiem — a przynajmniej te najlepsze — skomponowane tak, jak utwór muzyczny. A ściślej, jak utwór jednogłosowy — trzeba bowiem pamiętać o podstawowej różnicy między literaturą a muzyką, tej mianowicie, że literatura w zasadzie (z wyjątkiem niektórych krótkich utworów eksperymentalnych) uniemożliwia równoczesność. Przy tym zastrzeżeniu paralela sprawdza się na wszystkich poziomach tekstu — od warstwy brzmieniowej, przez słowną, po wyższe układy znaczeniowe — zdania i akapity. Wszystkie te jednostki tekstu cechuje daleko posunięty paralelizm i powtarzalność.

I tak na przykład w pewnym akapicie eseju *Dingley Dell* & *The Fleet* w pięciu linijkach tekstu pięciokroć powtarza się w obsesyjnym staccato — słówko *is*. W eseju *Virgin and The Dynamo* ścisły paralelizm słowny sprawia, że autor posuwa się do użycia takich zestawień, jak „towarzystwo słów" czy „tłum faktów". W tym, i w wielu innych esejach paralelizm obejmuje całe akapity. Więcej, jeśli weźmiemy cały dorobek eseistyczny Audena, okazuje się, że niektóre wątki i sformułowania przewijają się przez różne eseje, nieraz pisane w odstępie kilkunastu lat. Tworzy się w ten sposób spójny *oeuvre*, w którym repryzy myśli stają się zarazem znakami wywoławczymi, sygnałami tożsamości pisarza.

Wróćmy jeszcze do cytowanej definicji muzyki, oddaje ona bowiem dobrze charakter eseistyki Audena. Z jednej strony stały schemat rytmiczny, zestaw niemal matematycznie zdeterminowanych powtórzeń, z drugiej — to, co przyciąga uwagę czytelnika, co go zaskakuje, nowość, która nadaje rzekomej katarynce indywidualny, nieprzewidziany sens. Świetnie można sobie wyobrazić kompozytora, który podejmuje podobne zagadnienie, albo wręcz pisze cykl utworów do słów esejów Audena.

Porównanie z muzyką ma jeszcze jedno uzasadnienie. Jak wiadomo, związki autora *Ręki farbiarza* z muzyką były silne i wielorakie. Między innymi napisał on — przy współpracy Chestera Kallmana — szkic *Translating Opera Libretti* (Jak tłumaczyć libretta operowe), który pokazuje, jak poważnie traktował to zajęcie. (Charakterystyczne dla Audena jest to ciągłe ześlizgiwanie się w rejony twórczości popularnej, ta dość niezwykła u konserwatysty pogarda dla stylu wysokiego). Ze szkicu tego widać, jak dużą wagę przywiązywał do brzmienia słów, widać też, że tłumaczenie było dla niego profilaktycznym środkiem, zapobiegającym herezji utożsamienia poezji z muzyką, i że herezja ta stanowiła dla Audena poważną pokusę, jak — skądinąd — herezja manicheizmu.

W eseju *O czytaniu* Auden wymienia sześć funkcji krytyki, sześć usług, jakie może mu oddać krytyk. Użyjmy tej samej broni przeciw niemu i zastanówmy się, które z tych funkcji najlepiej wypełnia autor *Ręki farbiarza*. Po trosze wszystkie sześć, najpełniej chyba jednak trzecią i piątą, tzn. pokazuje powiązania między dziełami różnych epok oraz rzuca światło na proces twórczości artystycznej. Często jedno splata się z drugim — interesują Audena historyczne zmiany i podobieństwa w mechanizmach tworzenia, fascynuje go ewolucja warsztatu literackiego.

Nie przypadkiem padło przed chwilą słowo „ewolucja". Auden przypomina niekiedy dziewiętnastowiecznego przyrodnika, który rejestruje fakty pozornie odległe i nie związane, aby wysnuć z nich ogólne prawo. Tyle, że u niego — inaczej niż u naturalistów — rezultat nie rości sobie pretensji do powszechności, natomiast, dobrze zakorzeniony w czasie i wyrażony w formie przypominającej muzykę, staje się muzyką czasu.

Jan Zieliński

HENRYK J. KOZAK

Tego dnia

22 maja 1984 roku do późnej nocy
samotnie
błądziłem po mieście
trochę rozmawiałem ze sobą
bez żalu na zawsze
rozstawałem się z niektórymi
wspomnieniami
innym nadawałem nowe znaczenia
uczyłem się opanowywać emocje

kontemplowałem
smutek zaułków Starego Miasta
chłodny półmrok kościołów
modliłem się za przegranych
i poniżanych
nienawidziłem nienasyconych
osiemdziesięcioletnich staruszków
demonstrujących na Placu Litewskim
własną śmierć pytałem
jak żyć

nie pytaj tylko żyj
odpowiadali
i uśmiechali się znacząco jakby
znali tajemnicę wiecznego trwania
tego dnia w czterystutysięcznym mieście
zamknięte były przede mną
ważne i nieważne drzwi
a u przyjaciół i znajomych
ogłuchły telefony
tego dnia do późnej nocy
ze śmiercią chodziłem po mieście

Wieczór autorski

Świat to szept
łagodny i tkliwy
człowieka z człowiekiem
fali z brzegiem
lasu z wiatrem
kosy z dojrzałym lipcem
i nic
na nim nie ma
oprócz szeptu
i nabrzmiewającej wciąż
grobowej ciszy

Nad ranem

To wydarzyło się tamtej
majowej nocy kiedy
wokół naszego domu
zakwitły mlecze

nagle zdałem sobie sprawę
że nie wszystko
znajduje się na swoim miejscu
że ja sam
jakbym był w letargu
że od pewnego czasu
coś umiera we mnie

nad ranem
zacząłem stawiać barykadę
przygotowywać się do walki

Niewiele pamiętam

Niewiele pamiętam ledwie błękit nieba
chociaż tyle razy
smakowaliśmy go
z sitnickimi chłopakami
leżąc na wznak w nadkrzneńskich łąkach
trochę las uciekający od wsi
za ukryty wśród żytnich pól
horyzont

pachnącą żywicą ciszę
pożniwnych dni
i podworski sad
i brzęczenie pszczół
i zapach ziemi
i radość z powrotu jaskółek
do zawieszonych pod okapami chałup gniazd

tylko spracowane dłonie matki
z każdym dniem coraz wyraźniej widzę
jak kroi chleb
jak rozczynia ciasto
i jak ukradkiem błogosławi mnie
znakiem krzyża na drogę

tylko jej słów nigdy nie zapomnę
myślę i żyję jej słowami
modlę się do jej Boga

tylko moja pamięć o niej
jest wieczna

Nocne miasto

Ci wszyscy których
spotkałem późną nocą
w parku
na ciemnej ulicy
przed robotniczym hotelem
na parkiecie pijanej knajpy

alkoholicy i próżniacy
cwaniacy i złodzieje
nieszczęśliwcy niedoszli samobójcy
chorzy z rozpaczy
niewierzący nikomu
przeklinający siebie
ziemię i niebo
samotnicy szukający bezskutecznie
swego miejsca w życiu

oni wszyscy
mieli moją twarz
moje usta oczy
a w oczach ten sam
mój strach

nad ranem
wchodząc do swojego mieszkania
zrozumiałem że byłem
w piekle

O nas

Nie przestaję
myśleć o nas
o naszej miłości
z każdym dniem
coraz bliższa mi jesteś
z każdym dniem
wierniejsza
idziesz za mną
przez zieleń i śniegi
mgły i listopady
nawet gdy wchodzę
na chwiejące się schody
jesteś ze mną
i teraz gdy piszę
ten ckliwy wiersz
i gdy kocham kogoś innego
i kiedy mówię
że mam wszystkiego dość
Ty zawsze jesteś ze mną
Ty i lęk

Ta chwila

Idąc ocienioną starymi wierzbami
i zdziczałą łąką
myślisz pewnie o latach które minęły
wyłuskujesz je delikatnie z pamięci
dzień po dniu
wiosna po wiośnie
aż po jesień
cichą zamgloną
tężejącą w żyłach chłodem
przyczajoną groźnie w rudych trawach
i w wierzbowych nagich chaszczach

wspominasz podróże do miejsc w których
nigdy nie będziesz
nieskończenie piękne krajobrazy
upalne plaże
zimne i sterylne sale Luwru i Prado

przywołujesz miłość zapach
jej włosów delikatną
linię ud i to
jak się uśmiechała wtedy wieczorem
w rozgrzanych wrzosach i w domu,
gdy podnosiła do ust herbatę

i ciągle jeszcze się lękasz
że odejdzie tak nagle
jak odeszła
myślisz też pewnie o pieniądzach a raczej
dlaczego wciąż masz ich tak mało
i o tym że poza strachem
nie dorobiłaś się niczego

potem siadasz na wysokim brzegu
leniwie płynącej rzeki i długo
patrzysz w dół w pluskające się w wodzie
połyskliwe i zimne niebo

twarz starego człowieka
jest szara
zmęczona i nijaka

z przerażeniem odkrywasz
że przyglądasz się sobie
i że nie masz już po co
i dokąd wrócić

Mnie już nie chcą

Ja już tam nie wrócę mnie
już tam nawet nie chcą
mnie jest tylko żal
nie do woli wytarzałem się
w wysokiej pachnącej księżycem trawie
nie do syta najadłem się
słodkich koszteli
i złotych papierówek
nie dość napatrzyłem się
podlaskiej równinie i dali
wschodom słońca
zachodom księżyca
i niczego nie nauczyłem się
od tamtych ludzi
mnie jest tylko wstyd
że nie zapamiętałem ich zaklęć
zapomniałem modlitw

że nie pamiętam jak w upalne i drżące
lipcowe południe
pochylali się nad snopem żyta
jak zimą brnęli przez zawieję
aby pokłonić się nowo narodzonemu ktory
ma nas oczyścić i odkupić
mnie tylko coraz częściej boli serce
i wiele razy śniła mi się śmierć
a tam chrzciny wesela
mnie już nie chcą
ani tu
ani tam

Henryk J. Kozak



Jerzy Duchnowski: *Postać w drewnie*, 1983. Fot. W. Stępień.

ANDRZEJ ŁUCZEŃCZYK

NOCNY TRAMWAJ

Wywiązał krawat, nałożył kamizelkę, potem marynarkę, poprawił włosy i przejrzał się dokładnie w lustrze. Był zadowolony ze swojego wyglądu, zawsze zresztą w takie wieczory był zadowolony i pogodny. Przeszedł do pokoju i zagłębił się w dużym, wygodnym fotelu. Bardzo lubił ten fotel, tak jak i niski stolik, którego dotykał w tej chwili kolanami. Lubił zresztą bardzo wiele rzeczy i zjawisk. Swego czasu przez kilka wieczorów cieszył się takim właśnie ustawieniem fotela i stolika, aby siedząc w fotelu mógł widzieć jednocześnie okno i drzwi, i żeby jednocześnie takie ustawienie nie było dziwaczne. Dwa wieczory zajęło mu też kiedyś rozmyślanie nad sposobem wypicia tej pół szklanki koniaku. Było więc schowanie butelki zaraz po napełnieniu szklanki do połowy, i dwa łyki przed wyjściem; pierwszy w chwilę po ulokowaniu się w fotelu, drugi na chwilę przed powstaniem. Szklanka z trzecim, ostatnim łykiem czekała na powrót.

Teraz wypił właśnie ten pierwszy łyk. Zaciągnął się głęboko papierosem, rozluźnił i sięgnął po pistolet. Lubił czuć w ręku jego ciężar, dopiero po chwili wyjął z rękojeści magazynek i zarepetował. Nigdzie specjalnie nie mierząc, nawet w ogóle nie unosząc ręki nacisnął spust. I zaraz jeszcze raz, i jeszcze. W ciszy pokoju rozbrzmiewał ostry trzask iglicy. Odłożył pistolet na brzeg stołu i sięgnął po magazynek. Jeden po drugim wyłuskiwał na dłoń naboje. Kiedy wyłuskał już wszystkie, wolno, obracając każdy nabój w palcach, zaczął ustawiać je w równym rzędzie obok pistoletu. Postanowił, że następnym razem zwiększy nieco odstęp między nimi. Wreszcie z powrotem powkładał naboje do magazynka, a magazynek włożył do rękojeści. Zarepetował jeszcze i zabezpieczył. Znów niby lekko trzymał pistolet w dłoni, czując jego ciężar. Od bardzo dawna nie płoszyła już nawet spokoju myśl o milicjancie, któremu go zabrał. Najpierw długo nie mógł zdecydować się na rozmiar grubego, żelaznego pręta. Kiedy już wreszcie ustalił, że właśnie taka a nie inna długość będzie nie tylko odpowiednia, ale w ogóle jedyna, dla wykonania jego zamiaru, znów przez kilka wieczorów nie mógł poradzić sobie z zabezpieczeniem pręta przed jego porażającą wprost twardością. Owijał więc pręt bandażem i raz wydawało mu się, że jest jeszcze zbyt twardy, to znów pręt zdawał się być odpychający przez swoją grubość. Czuł również dziwny smak w ustach, na myśl, że mógłby trzymać w ręku gołe żelazo. Kiedy więc wreszcie uznał, że wszystko jest już tak, jak być powinno, po dokładnym oklejeniu

bandaża izolacyjną taśmą — samą tylko taśmą owinął kilkakrotnie koniec pręta, który miał trzymać w dłoni.

Milicjanta miał już upatrzonego; mijając go czasem niby przypadkowo na ulicy muskał najzupełniej obojętnie wzrokiem jego głowę, a kiedy już się minęli, po kilku krokach przystawał, odwracał się i spokojnie patrzył przez jakiś czas na tył jego głowy. Wiedział, że będzie mógł uderzyć tylko tam i tylko raz, będzie więc musiał uderzyć mocno. Próbował więc w domu zamachów pustą ręką, zamachy przygotowaną już pałką jakoś mu nie wychodziły, dziwna słabość ogarniała wtedy nie tylko rękę, ale i rozchodziła się po całym ciele. Kiedy teraz przypominał sobie czasami moment uderzenia, myślał zawsze z odrobiną zastanowienia, że zrobił to tak, jakby całe lata ćwiczony był do zadawania takich właśnie uderzeń. Nim jeszcze milicjant runął ciężko na ziemię, on już przerzucał pałkę do lewej ręki, a zaraz potem szarpał prawą za kaburę. Wszystko działo się bardzo szybko, ale nie zapomniał o niczym, nawet o przygładzeniu włosów i uspokojeniu oddechu zanim wyszedł z ciemności na ulicę. Do domu miał blisko, szedł szybko i pewnie, kiedy jednak dotarł już do mieszkania, zaraz po przekroczeniu progu musiał usiąść, a jego oddech stawał się coraz szybszy, wreszcie urywany i prawie spazmatyczny. Kiedy wreszcie trochę się uspokoił, musiało znów minąć kilka minut zanim schylił się i podniósł leżące na podłodze dziwnie zmięte i bezkształtne rękawiczki, które wyjął z kieszeni zaraz potem jak usiadł. Miał zamiar wyjąć od razu zza paska uwierającą go pałkę, a z kieszeni ciążący nagle pistolet, ale wcześniej rękawiczki wysunęły mu się z bezwładnych palców. Schylił się, podniósł je i położył na tapczanie i najpierw, przymuszając się nieomal, wyciągnął i położył tuż obok pałkę. Wiedział, że choć na krótką chwilę powinien wziąć ją właśnie teraz znowu do ręki, ale zdobył się jedynie na ostrożne dotknięcie. Pistolet w wewnętrznej kieszeni marynarki nadal bardzo ciążył, pochylając się nieco do przodu odsuwał od siebie połę, nie chcąc poczuć na ciele twardego dotyku. Zaczął się zastanawiać, czy w ogóle nie zdjąć, nie zsunąć z ramion marynarki jeszcze z pistoletem w kieszeni. Przemógł się jednak i powoli sięgnął ręką w zanadrze. Zagłębiająca się w kieszeni dłoń nie mogła jakoś jednak rozpoznać tak upragnionych kształtów. Wreszcie tak samo powoli wyjął pistolet z kieszeni. Niby unikając go wzrokiem, a jednocześnie cały czas nań popatrując, położył go obok pałki i rękawiczek, ale zaraz odsunął dalej. Zaraz też sięgnął jeszcze raz do kieszeni i położył obok pistoletu zapasowy magazynek. Znów poczuł nagłą słabość w całym ciele, a kiedy tuż obok niego rozległ się nagle ten nie tak dawny, przytłumiony odgłos uderzenia owiniętego bandażem żelaznego pręta w tył głowy milicjanta, w ustach poczuł nagle nadmiar śliny i ledwie zdążył przebyć na niepewnych nogach kilka kroków do łazienki. Pochylony nad umywalką, z uległością poddawał się gwałtownym, suchym torsjom. Kiedy już nawet uspokoił się nieco, nadal trwał jeszcze w tym nachyleniu, chwilami mocno ściskając brzegi umywalki i od czasu do czasu bezwiednie podstawiając usta pod lekki strumyk wody. Potem rozkręcił kran bardziej i puścił strumień wody na głowę i kark, wiedział, że nie byłoby teraz nic lepszego na jego żołądek jak porządna porcja alkoholu; wiedział też jednak, że dzisiejszego wieczoru nie powinien wypić i nie wypije nawet kropli. Cofnął się wreszcie od umywalki, starannie wytarł ręce i lekko tylko osuszył twarz. Przeszedł do kuchni. Jednostajny, lekki dygot gdzieś tam w środku nie ustawał, nogi też jakby w każdej chwili gotowe były ugiąć się pod nim, czuł się już jednak o wiele lepiej. Paląc papierosa i popijając małymi łykami mocną, gorącą herbatę myślał bez przerwy o leżącym niedaleko stąd milicjancie, choć jednocześnie nabierał coraz większej pewności, że już go tam nie ma. Nie potrafił tylko w żaden sposób wyobrazić sobie jakiejkolwiek sytuacji, która nieistnienie tam milicjanta mogłaby wyjaśnić. Zauważył też i nawet zaczęło go to zastanawiać, że ta ciągła myśl o milicjancie sprawia mu jakby ulgę. Wtedy też nawiedziło go niespodziewanie uczucie nagłego, ostrego głodu. O dławienie w gardle przyprawiała jednak myśl o przełykaniu czegokolwiek, o czym tylko pomyślał. Zaparzył więc sobie jeszcze jedną herbatę i odkroił niewielki kawałek skórki z chleba. I żuł tę skórkę chwilami zupełnie bezwiednie, chwilami na tym powolnym żuciu skupiając całą swoją uwagę. Kiedy wreszcie zaspokojone już zostało w ten tak dziwny dla niego sposób uczucie równie dziwnego głodu, upił jeszcze kilka łyków herbaty, zapalił papierosa i pomyślał już prawie zupełnie spokojnie o przejściu do pokoju.

Przystanął w drzwiach, ale też tak właśnie postanowił: na chwilę przystanąć. Zgodził się nawet na przedłużenie tej chwili, kiedy tak stał w drzwiach i patrzył na leżące na tapczanie rękawiczki i pałkę, a nieco dalej z boku pistolet i magazynek. Zdecydował, że jednak najlepiej będzie przysiąść tam jeszcze na krótko. Wziął do ręki rękawiczki i zaczął je wygładzać, w końcu złożył jedną na drugiej. Nowe rękawiczki, specjalnie na ten jeden wieczór kupione — oczywiście, jak było to już wcześniej ustalone, do wyrzucenia. Pałka... Ujął ją wreszcie w rękę. Szorstka, szara taśma izolacyjna... Marszcząc w skupieniu czoło nie mógł uwierzyć, że nie odczuwa w tej chwili zupełnie nic, nie mógł sobie tylko wyobrazić, że mógłby niezbyt mocno uderzyć nią teraz po wyprostowanej dłoni. Przedtem nie rozważał szczegółowo pozbycia się rękawiczek i pałki, w tej jednak chwili ustalił wszystko szybko i niemal drobiazgowo. I pałka, i rękawiczki wrzucone zostaną do tego samego pojemnika na śmieci przy sąsiednim bloku. Pałka oczywiście odarta z bandaża i taśmy, będzie więc zwitek taśmy, kilka zwitków bandaża i goły, żelazny pręt. Pomyślał o jutrzejszym wieczorze, ale zaraz przesunął to na pojutrze; jutro będzie tylko przyszykowanie wszystkiego do wyrzucenia. Teraz podniósł już najzupełniej zwyczajnie pałkę i rękawiczki i włożył po prostu do szuflady. Do drugiej szuflady włożył pistolet i magazynek.

Minęło kilkanaście dni, zanim któregoś wieczoru wyjął wreszcie pistolet z szuflady i usiadł z nim na pół godziny w fotelu. W tym dniu zobaczył tamtego milicjanta, którego — wiedział przecież gdzie mieszka — zaczął wypatrywać już po trzech dniach. Przez jakiś czas milicjant chodził jeszcze w cywilnym ubraniu, więc przez te wszystkie dni tylko raz zajrzał na krótko do szuflady, gdzie leżał pistolet. Kiedy zobaczył wreszcie na powrót milicjanta w mundurze, a przy jego pasie kaburę z pistoletem — znów wydobył pistolet z szuflady i zasiadł w fotelu. Nie oglądał go jak przedtem, na poły jakby jeszcze obco; chwilami kładł na

rozpostartej dłoni, chwilami mocno ściskał w ręku i przez cały czas tak bardzo wyraźnie czuł jego ciężar, zupełnie jednak inny niż tamtego wieczoru, kiedy go zdobył. Potem kilkakrotnie rozebrał go i złożył, za każdym razem z pełnym niedowierzenia nikłym uśmiechem ujmując delikatnie w palce sprężynę zamka, wreszcie późnym wieczorem po raz pierwszy pociągnął za spust. Tego wieczoru jeszcze wiele razy rozlegał się w mieszkaniu suchy trzask. Czasami wkładał magazynek w rękojeść i repetował, dwa razy palec ostrożnie pokonał nawet pierwszy opór spustu; wtedy, po pełnej znieruchomienia chwili jeszcze ostrożniej zdejmował palec ze spustu, zdejmował magazynek i wyrzucał nabój z lufy. Zaraz też wtłaczał nabój z powrotem do magazynka, albo wyłuskiwał pozostałe i przesypywał je delikatnie w dłoni czy ustawiał w szeregu. Tego też wieczoru umieścił pistolet już nie w szufladzie, lecz w przemyślnej skrytce, skąd przed wyruszeniem na swój pierwszy wieczór wydobył go jeszcze raz, kiedy pojechał do dość odległego lasu, w którym dwa lata temu był na zbiorowym grzybobraniu i teraz uznał, że będzie to najwłaściwsze miejsce. Już niedaleko szosy zaczynał się wąwóz, po niedługim czasie odnalazł piaszczysty kawałek zbocza. Przystanął naprzeciwko, plecami prawie dotykając skarpy. Teraz już tylko przelotnie poczuł w prawej ręce bezwład na myśl, że oto podnosi rękę mierząc, a potem strzela do drzewa. Położył obok torbę z kanapkami i termosem i posiedział jakiś czas, zanim oddał dwa pierwsze strzały. Zabrzmiały jakoś dziwnie głucho, o wiele ostrzejszy był trzask samej iglicy w mieszkaniu. Rozczarowało go to nawet, dopiero wsłuchując się bez reszty w trzeci, a później w czwarty strzał uznał, że wszystko jest tak, jak właśnie być powinno. Zaraz też, z tak bardzo — radośnie nawet — pewnej już ręki strzelił po raz piąty. A po raz ostatni strzelił dopiero o zapadającym zmierzchu. Wolno szedł ciemnym już lasem do samochodu, w kieszeni — jeszcze tak po prostu, w kieszeni — czuł ciężar pistoletu z nowym, pełnym magazynkiem. Tamtem odrzucił daleko zaraz po powtórnym, pewnym i ostatecznym załadowaniu broni. Wiedział też już teraz, ale powiedział to sobie jasno dopiero w samochodzie, na chwilę przed wyruszeniem, obserwując rozżarzający się w zmierzchu ognik papierosa — pistolet jednak nie będzie miał tłumika...

Po raz ostatni zważył go w ręku, jeszcze raz rzucił okiem na bezpiecznik. Lubił to swoje ciemne, dobrze na nim leżące ubranie. Nie wiedział, czy mógłby powiedzieć to samo o kamizelce, była ona jednak niezbędna, kryła przecież szelki podtrzymujące własnoręcznie przez niego wykonaną choć płytką, to dobrze zabezpieczającą pistolet przed wypadnięciem kaburę pod lewą pachą. Wsunął tam pistolet i spojrzał na marynarkę; nie widać było nawet śladu najmniejszego wybrzuszenia. Sięgnął teraz po nóż. Lekko lecz pewnie tkwił w pochwie, na chwil obnażył klingę, lecz zaraz wsunął całość — rękojeść, oczywiście, była n wierzchu — za pas, nieco po lewej stronie. Pochwę przytwierdził d materiału, rękojeść ukrył pod kamizelką. Z zadowoleniem stwierdził, ż i tutaj nic nie wskazuje na ukryty nóż. Na stole pozostał metrowej mo długości jedwabny pasek. Zszyty z kilku warstw, granatowy i połyskl wy, wyglądał, jak to stwierdzał, nieomal kusząco. Bardzo wolno, rozkoszując się prawie śliskością jedwabiu złożył pasek w połowie

długości, przytrzymał w złożeniu, po czym starannie nawinął go na dłoń i włożył do prawej kieszeni marynarki. Do lewej włożył jeszcze białą, również starannie złożoną chusteczkę. Przeważnie mówił coś przed wyjściem z domu, zastanowił się, czy powiedzieć coś i teraz.

— O wpół do drugiej — powiedział wreszcie, uśmiechając się lekko; zorientował się, że na moment zupełnie bezwiednie zapatrzył się na swój ręczny zegarek. Zapalił papierosa i zaraz wypił ten drugi łyk koniaku. Chwilę jeszcze posiedział i spokojnie, prawie obojętnie patrzył na szklankę z pozostałością alkoholu.

Szedł wolno, kierując się w stronę śródmieścia. Było to niedaleko, zawsze zresztą w takie wieczory tam właśnie chadzał. Lubił ten o wiele większy niż gdzie indziej ruch i gwar, uważał przy tym, że tylko w takim wzmożonym ruchu i gwarze może naprawdę spełniać się to wszystko, co skłaniało go do wychodzenia w takie wieczory. Bywały czasem — choć bardzo rzadko — wieczory, dla których wyjeżdżał samochodem do bardzo odległych nieraz miast, jednak wtedy też pozostawiał samochód blisko śródmieścia i dochodził tam, czasem nawet z ciekawością, jeśli miasto znał słabo lub wcale. Zdarzyło się również dwa razy, że wybrał boczne ulice okolic śródmieścia; było to jednak jakieś posępne, pełne nawisłego, głuchego milczenia przemykanie się tymi ulicami, chwilami wprost przedzieranie się przez swoje niespieszne, obce wtedy kroki.

Przystanął, kiedy dotarł wreszcie do szerokiej, jaskrawo oświetlonej i wielobarwnie rozmigotanej ulicy. Przez jakiś czas spokojnie jej się przypatrywał. Kiedy znowu wolno ruszył przed siebie, bez zbytniego pośpiechu, ale i wystrzegając się równocześnie opieszałości, zaczął rozważać dzisiejszy wieczór. Starał się, aby miejscem jednego spotkania była zawsze ulica. Zazwyczaj było to spotkanie ostatnie, najbardziej wtedy ulubione spotkanie z kobietą. Choć bardzo lubił też spotykać kobiety w eleganckich restauracjach, bywały to wówczas wieczory czasem i dwóch spotkań z kobietami. Spoglądając na odjeżdżający tramwaj przystanął nagle, patrzył w ślad za nim z ledwie tajonym podnieceniem i w skupieniu. Podobało mu się to, bardzo podobało. Teraz pozostawała już tylko sprawa pierwszego spotkania, z którym postanowił nie spieszyć się, mając tak dobrze przemyślane drugie i trzecie. Spojrzał na zegarek i stwierdził, że ma przed sobą dużo, naprawdę dużo czasu. Restauracja, postanowił. Tam będzie pierwsze spotkanie, a poza tym miał ochotę uczcić tę tak zupełnie nieoczekiwaną, a zarazem porywającą myśl o następnych.

— Chciałbym być sam — powiedział do kelnera i duży banknot szybko i dyskretnie zniknął w kieszeni smokingu, a zaraz potem zaprowadzono go do stolika w rogu sali, od którego młodszy kelner odstawiał już pospiesznie niepotrzebne krzesła. Zachciało mu się nagle pić i pomyślał z rozbawieniem, że mógłby wypić nie tylko napoje z butelek już stojących na stoliku, ale jeszcze kilka następnych. Kelnerowi wskazał jednak tylko sok pomarańczowy i wodę. Wypił jedną szklaneczkę, zaraz potem drugą. Prawie wszystkie stoliki były już zajęte, cieszyło go to. Przeglądając uważnie kartę, zastanawiając się nad kolacją, czuł jednocześnie tak bardzo obecność tych wszystkich ludzi tutaj i było mu z tym jakoś swojsko. Jedząc już kolację zaczął nagle

bawić się myślą, że oto nie ma jeszcze żadnego pomysłu, więcej — że właśnie tutaj muszą nastąpić wszystkie trzy spotkania. Wyobrażał sobie, że teraz mógłby zacząć powoli, z rozmysłem wybierać trzy osoby do trzech spotkań. Rozglądał się nieznacznie po sali, widział ożywione, często uśmiechnięte twarze, w sobie zaś tłumił zalążki nikłego uśmiechu; tamta na przykład starszawa już blondynka, zażyłość z dobrze i chyba od dawna znanym żonatym mężczyzną jeszcze bez łóżka, ale dzisiaj na pewno już to się wreszcie spełni, ciekawe, jaka tak naprawdę byłaby w łóżku, wprowadzona tam bez uprzedniej towarzyskiej zażyłości i nie z eleganckiej knajpy — przecież właśnie teraz mogłaby zostać wybrana do jednego ze spotkań... Bawił się dalej, wynajdując sobie coraz to inne osoby, lecz coraz częściej spoglądał też w bok; niedaleko nawet od niego, przy dwu zestawionych stolikach siedziało siedem osób. Jego uwagę zaczął zwracać mężczyzna w ciemnych okularach. Znacznie mniej niż pozostali ożywiony, siedział wyprostowany, ruchy jego były jakby nieco zwolnione i — przemknęło mu to przez myśl i spodobało się — niezbyt dopowiedziane. Zdecydował się. Nalał sobie kieliszek wódki i wypił go jednym, szybkim haustem. Od tej chwili choć niezauważalnie, to jednak ze wzmożoną uwagą obserwował i mężczyznę w ciemnych okularach, i tamten stolik. Postanowił nie układać żadnego, najbardziej choćby ogólnego planu spotkania. Czekał więc tylko z niezachwianą, spokojną pewnością, że do spotkania tego dojdzie, i że będzie to na pewno spotkanie zawsze pamiętane.

W pewnej chwili mężczyzna w ciemnych okularach poruszył się tak, jakby chciał wstać. Istotnie wstał, nieco przy tym wstrzymując natarczywie pomocną rękę sąsiada. Obaj wolno ruszyli do wyjścia. Idący obok mężczyzny w ciemnych okularach trzymał się jednocześnie nieco z tyłu, z rzadka tylko dotykając delikatnie jego łokcia. Szedł już za nimi, spokojny i czujny, przy wyjściu z sali dzieliło go od tamtych dwóch mężczyzn nie więcej jak kilka kroków. Przeszli przez hall, on ciągle kilka kroków z tyłu, zupełnie obojętny na niegłośną rozmowę idących przed nim. Zaczęli schodzić po schodach do toalet. Schody pokrywał szeroki, bordowy chodnik, takim samym chodnikiem wyściełony był niewielki przedsionek przed toaletami. Zaczął zastanawiać się, czy nie lepsze byłoby jednak spotkanie na chodniku, niż na kafelkowej posadzce w toalecie. Odsunął jednak tę myśl; kafelki — wiedział przecież o tym — były małe i jasne, lekko żółtawe, na nich też... Mężczyzna w ciemnych okularach stanął przy pisuarze w samym rogu, obok jego towarzysz, dla niego pozostał sąsiedni albo jeszcze następny. Wybrał właśnie ten. Czwarte spotkanie w ogóle nie było brane pod uwagę, zawsze mogły być i były tylko trzy, towarzysz mężczyzny w ciemnych okularach został więc uznany za przeszkodę. Rozważył jeszcze tylko sposób usunięcia tej przeszkody — przed, czy po? — i stwierdził prawie od razu, że dopiero po. Skończyli oddawać mocz i mężczyzna w ciemnych okularach, znów skierowany lekko przez swego towarzysza, podszedł do umywalki. Były tylko dwie, musiał więc chwilę poczekać. Elektryczna suszarka do rąk była natomiast tylko jedna. Zanim jeszcze podszedł do umywalki, patrząc na tę jedną tylko suszarkę, prócz spokoju stał się również i pogodny. Mężczyzna w ciemnych okularach pierwszy wsunął dłonie pod wiew gorącego powietrza. Widział to już

tylko kątem oka; wszedł do kabiny pozostawiając otwarte drzwi, oddarł kawałek toaletowego papieru, osuszył ręce, i choć były naprawdę suche musiał przetrzeć je jeszcze lekko lecz starannie chusteczką i cofnął się z kabiny, zamykając łokciem drzwi. Mężczyzna w ciemnych okularach też kończył już osuszać ręce. Poprawiając przed lustrem włosy zobaczył wreszcie, jak odstępuje od suszarki i cofa się, prawie opierając się plecami o drzwi kabiny, z której on przed chwilą wyszedł. Zaczął się wolno odwracać, ta nawiedzająca go przelotnie, głęboko gdzieś skryta myśl przemieniła się teraz w zdecydowanie; z przodu, tylko z przodu, będzie to po raz pierwszy cios z przodu. Niespiesznie, nieomal zupełnie obojętnie postąpił kilka kroków i zatrzymał się przed mężczyzną w ciemnych okularach. Kątem oka widział odwróconego do nich plecami drugiego mężczyznę. Niedostrzegalnym prawie ruchem wsuwając rękę pod marynarkę, kamizelkę, zaciskając dłoń na rękojeści noża, pomyślał jeszcze o nieruchomych nawet teraz źrenicach za ciemnymi szkłami. Uderzył. Mocno, prosto w serce. I już odwracał się, postępując równocześnie krok ku drugiemu mężczyźnie, który jakby tylko po to zdążył odwrócić głowę, aby otrzymać uderzenie pięścią prosto w twarz. Rzuciło go to na ścianę, po której osunął się i padł na kolana na posadzkę, lecz prawie natychmiast cios czubkiem buta w okolicę ucha pozbawił go świadomości. Szybko teraz sięgnął po chusteczkę do lewej kieszeni myrynarki, tak samo szybko a zarazem dokładnie wytarł nóż z krwi, wrzucił chusteczkę do sedesu i spuścił wodę. Chowając nóż z powrotem do pochwy popatrzył jeszcze na dwóch nieruchomych, leżących na posadzce mężczyzn — mężczyzna w ciemnych okularach leżał na plecach, okulary nie przesunęły się ani odrobinę w jedną lub w drugą stronę — odwrócił się i wyszedł. Bez przynaglania, ale pospiesznie przebył schody i znalazł się z powrotem w restauracyjnym hallu. Po lewej ręce miał salę, na wprost wyjście na rozległy podjazd. Przystanął. Głęboko, chciwie chłonął rześkie, nocne powietrze. Kilka kroków przed siebie i w jedną lub w drugą stronę, jasno oświetlony podjazd otaczają z dwóch stron — z lewej i z naprzeciwka — gęste krzewy o prawie białych teraz liściach. Skierował się w lewo, przeszedł przez salę, usiadł przy swoim stoliku w rogu, zapalił papierosa i skinął na kelnera.

— Szampana...

Tego nie przewidywał, postanowił uczcić jeszcze dodatkowo ten wieczór dopiero przed chwilą, stojąc w hallu i mając przed sobą zaledwie o kilka kroków noc. Uśmiechnął się nieznacznie z rozbawieniem; w domu koniak, tutaj już kilka kieliszków wódki, a teraz jeszcze butelka szampana... Wiedział jednak, że wszystko to w taki wieczór wykrzesać może tylko migotliwą i nieco rozweselającą iskierkę, niknącą gdzieś natychmiast gdy spotkanie stawało się już bliskie. Zaraz też zapłacił rachunek, aby później móc zwyczajnie wstać i wyjść. Upił najpierw niewielki łyk, potem nie odrywając kieliszka od ust opróżnił go do połowy i dopiero teraz spojrzał na tamten stolik. Towarzysz mężczyzny w ciemnych okularach opowiadał właśnie coś z ożywieniem. Od czasu gdy z powrotem usiadł przy stoliku nie przeniósł ani razu spojrzenia na salę, widział jednak wyraźnie jak mężczyzna w ciemnych okularach i tamten drugi pojawiają się w drzwiach, jak wolno przechodzą do swoich miejsc. Patrząc teraz na nich prawie zupełnie

otwarcie, uśmiechnął się lekko i jeszcze raz przywołał kelnera, każąc sobie przynieść wysoką, rozchylającą się ku górze szklankę do piwa z cienkiego szkła. Napełnił ją szampanem i, nadal lekko się uśmiechając, przepił do swoich tak pogodnych teraz myśli. Pierwszy raz dzisiaj i może jedyny w ogóle zadał cios w serce z przodu. Niespodziewany, niesamowity wieczór, a przecież to dopiero początek. Spojrzał na zegarek i po raz drugi napełnił szklankę. Miał jeszcze dużo, bardzo dużo wolnego czasu. Pomyślał z rozbawieniem, że musi tu jeszcze jakiś czas pozostać. Choć zaraz też postanowił tego nie przeciągać, nieomal zabolała myśl, że po wyjściu stąd musiałby się z czymkolwiek spieszyć. Dwa pozostałe spotkania też miały być inne niż zwykle, mogły przy tym również zająć więcej niż zwykle czasu. Po takich wieczorach wracał już do domu raz później, raz wcześniej, dzisiejsza wyznaczona sobie pora powrotu była bodaj najpóźniejszą z dotychczasowych; z pogodną zadumą przypomniał sobie chwilę, kiedy niczego nie rozważając, nad niczym się bliżej nie zastanawiając, wypowiedział dzisiaj głośno czas powrotu. Właśnie dzisiaj, właśnie czas powrotu, właśnie taki... Nalał do szklanki resztę szampana i popijając go teraz małymi łykami jeszcze raz obejrzał przelotnie kobiety na sali, na kilku z nich nieco dłużej zatrzymując wzrok i uśmiechając się wtedy w myśli. Dotknął lekko kieszeni i wydało mu się, że wyczuł zwinięty jedwabny pasek. Zapragnął nagle wyjść już stąd. Zamiast siedzenia — wolny, przemyślany spacer. Najbliższy przystanek tramwajowy... odsunął od siebie tę myśl, na to będzie czas po wyjściu stąd. Jeszcze raz spojrzał — tym razem już zupełnie otwarcie — na mężczyznę w ciemnych okularach i jego sąsiada, na resztę osób przy tamtym stoliku, jeszcze mignęła gdzieś przelotna i pogodna choć głęboka jak niepamięć zaduma i podniósł się do wyjścia.

Szedł wolno, do odległego stąd o kilkadziesiąt metrów dużego skrzyżowania. Blisko siebie, przy dwóch krzyżujących się ulicach, dwa przystanki. Jak w przybliżeniu, choć możliwie dokładnie, mogą być oddalone od siebie? Na pewno więcej niż sześćdziesiąt metrów, ale czy na pewno aż osiemdziesiąt? Siedemdziesiąt... Niech będzie, choć nie wiadomo dlaczego jakoś bardziej pasuje osiemdziesiątka. Spoglądał przelotnie na rzadkich przechodniów, prawie że rozbawiony rubaszną myślą, żeby niektórych z nich pozdrawiać uniesieniem ręki. Myślał, że ot, tak całkiem zwyczajnie i po prostu idą sobie, a on nie pójdzie za żadnym z nich. Zaczęło go też ciekawić, który to będzie ten wybrany przystanek, a zaraz też pojawiła się równie szybko stłumiona ciekawość, czy ktoś tam już na niego nie czeka. Kiedy jednak doszedł do pierwszego przystanku musiał się nawet nieco wysilić, aby nie popaść w dłuższą chwilę zadumy — może nawet rozmyślań — o czymś takim jak szczęście, czego nigdy nie rozumiał, lecz co go czasem, bardzo rzadko i wyłącznie jako samo tylko pojęcie, zastanawiało.

Kobieta stała obok grupki kilkunastu osób. Mogła mieć jakieś trzydzieści lat, była więc nieco młodsza od niego. A on spotkania z takimi kobietami podczas takich wieczorów lubił chyba właśnie najbardziej. Nie spiesząc się zapalił papierosa i tak samo wolno podszedł do niej, podchodząc nieco z boku i starając się, aby jego podejście nie zostało przez nią zauważone zbyt późno, ale też i niezbyt wcześnie.

— Pytanie o pozwolenie zapalenia papierosa jako pretekst do rozpoczęcia rozmowy to coś okropnego... — stwierdził półgłosem, zaciągając się jednocześnie dymem. — Chcąc być tak zwanym kulturalnym człowiekiem, przez następne pół godziny trzeba rozmawiać tylko o rozkładzie jazdy.... — podjął zaraz znowu, kiedy tylko zauważył, że poprzez niknące zaskoczenie kobieta zaczyna się lekko uśmiechać.

— A... coś mniej okropnego? — zapytała również półgłosem kobieta, z lekkim rozbawieniem uśmiechając się i patrząc mu przy tym prosto w oczy.

— Prawie wszystko inne jest już wtedy subtelnością. Teraz na przykład będzie to nie pytanie, na jaki tramwaj pani oczekuje i gdzie pani jedzie...

Patrzyli na siebie w milczeniu, kobieta dosyć uważnie, coraz bardziej jakby czegoś oczekując, i on, patrzący na nią jasno i otwarcie.

— Bo po prostu pojadę... no, powiedzmy, obok pani...

Milczenie zaczynało się jakby przedłużać, ale nie niepokoiło go to, spokojnie uznał, że może przeciągnąć się nawet jeszcze trochę.

— Czasami trudno jest cokolwiek odpowiedzieć, ale powiedzieć... może nawet jeszcze bardziej — zaczął wreszcie, starając się uchwycić spojrzenie kobiety. Podobała mu się, nawet bardzo, już kilka razy nawiedzała go ulotna ciekawość, jakie byłoby na przykład ich wspólne, niedzielne przebudzenie się. Wiedział jednak, że jest to niemożliwe, i wcale tego nie żałował.

— Obok... — powtórzyła niegłośno, jakby do siebie kobieta, coś przy tym jakby rozważając. Zauważył, że na jej twarzy pojawił się znowu lekki uśmiech, inny jednak niż przedtem. — Podoba mi się to — podniosła na niego wzrok. — Pojedziemy — skinęła głową, uśmiechając się już wesoło. — Tuż obok siebie... — dodała jeszcze, znów utwierdzając to przekornym skinięciem głowy.

Roześmieli się do siebie wesoło i niegłośno. Nadjechał właśnie tramwaj i kobieta cofnęła się nieco, czyniąc przy tym gest, jakby chciała coś jeszcze powiedzieć.

— A pan? — zapytała po chwili, zapatrzona w czerwone światła oddalającego się tramwaju. — To tylko ciekawość, ale... Pojechałby pan może właśnie teraz?

— Nie — pokręcił głową, patrząc spokojnie na kobietę.

Podjechał następny tramwaj, do którego wsiedli. Odjeżdżali coraz dalej od śródmieścia. Kiedy do końca pozostały już tylko trzy przystanki, coraz bardziej nie mógł stłumić myśli, że wyjątkowość tego wieczoru wskaże być może na przystanek ostatni. Byli już tylko sami w tramwaju, nie licząc motorniczego, który był przecież równie ważny jak kobieta. Zastanawiał się, jak długo może stać tramwaj na końcowej pętli, zanim pojedzie z powrotem. Na pewno około dwudziestu minut, pomyślał, i uznał, że wystarczy to nie tylko na pójście z kobietą i powrót, ale jeszcze i na spokojne posiedzenie w nieruchomym wagonie.

— A gdybym tak odwiozła pana teraz z powrotem tam, skąd odjechaliśmy? — zapytała niespodziewanie, kiedy tramwaj hamował już przed ostatnim przystankiem.

Nieomal zmusił się do spokoju, za całą odpowiedź była błyskawiczna myśl, że po raz pierwszy nie byłoby dzisiaj jedwabnego paska, lecz tylko

pistolet. Za chwilę, gdy wróci wreszcie ten niewzruszony, pokonujący wszystko spokój, będzie jeden pistolet dla dwóch osób.

— Jutro rozstaniemy się właśnie tam, prawda? — kobieta zwróciła się ku niemu, prawie zaglądając mu w twarz. Widział z bliska jej pełne napięcia oczekiwanie, które nie mogło jeszcze zupełnie przemóc nagłego przestrachu. Uśmiechnął się tylko spokojnie w odpowiedzi i nie był to już spokój spowodowany słowami kobiety, a kobieta odwzajemniła mu uśmiech z prawie aż przez niego odczuwalną ulgą. Patrzył na nią myśląc jeszcze, że nawet i teraz mógłby zrezygnować z jedwabnego paska. Wiedział też jednak, że jedwabny pasek będzie, chyba nawet — właśnie przez to chwilowe zachwianie — jeszcze bardziej przekonywający w swoim kształcie i istocie, niż miał być.

— Teraz już nie obok, ale ze mną — zażartowała kobieta, ujmując go pod ramię i kierując w boczną uliczkę. Rozejrzał się ciekawie. Byli w podmiejskiej dzielnicy, wszędzie tu stały już tylko jednopiętrowe wille. I dużo, bardzo dużo zieleni. Spodobało mu się tu bardzo. Latarnie też stały z rzadka, a uliczka, w którą skręcili znowu, była prawie ciemna.

— Nie byłem tutaj chyba jeszcze nigdy — stwierdził, jeszcze bardziej zwalniając kroku.

— Wreszcie pan będzie... — odpowiedziała po chwili zniżonym półgłosem kobieta.

Niepostrzeżenie wsunął prawą rękę do kieszeni marynarki, palce zamknęły się na miękkim i śliskim jedwabiu, odszukały i ujęły dwa równo złożone końce paska. Przeszkadzała mu teraz, ciążyła prawie, ręka kobiety ujmująca go pod ramię.

— Tamte drzewa... — wyciągnął rękę przed siebie, uwalniając ją tym samym; w zamkniętej dłoni trzymał już jedwabny pasek.

Kobieta zwróciła głowę w prawo. Pozwoliło mu to niezauważalnie pozostać natychmiast pół kroku z tyłu i szybkim, po tylekroć już stosowanym rzutem zadzierzgnąć jej na szyi pętlę. Naprężając mięśnie zaciskał pasek coraz bardziej, aż poczuł dobrze znane wiotczenie ciała. Równie szybkim ruchem, jeszcze nim kobieta zdążyła osunąć się na chodnik, zdjął z jej szyi jedwabny pasek, zwinął go na dłoni teraz już tylko pojedynczo i schował z powrotem do tej samej kieszeni. Kobieta leżała ze zgrabnie nawet, jak przyszło mu to na myśl, zgiętymi w kolanach nogami, nieco na boku, opierając się lekko barkiem o jego stopy.

— Te dęby — odpowiedziała, zwracając się ku niemu. — Niby tylko zwyczajne dęby. Sadzono je tutaj już duże, kiedyś...

Urwała nagle i zwróciła się ku niemu całkiem — zdążyła już postąpić kilka powolnych kroków do przodu. Poruszył się. Zrazu ostrożnie usunął stopy nieco w bok, i zaraz cofnął się już pewnie. Przez krótką chwilę stał tak jeszcze, zupełnie nieruchomo, po czym odwrócił się i niespiesznie zaczął odchodzić. Szedł bezszelestnie, choć nigdy specjalnie nie starał się tak chodzić; w takie wieczory nakładał po prostu buty o miękkich podeszwach. Po kilkunastu krokach usłyszał za sobą zrazu powolny, lecz coraz bardziej przyspieszający w rytmie stuk obcasów. Wiedział, że było to cofanie się. Zaraz też usłyszał jeszcze — nie wsłuchując się przy tym zupełnie w te odgłosy — zwrot i szybki bieg.

Powoli i spokojnie szedł dalej przed siebie, uśmiechniętymi, stanowczo odsuwanymi myślami będąc już chwilami w domu.

Pusty, ciemny tramwaj z pootwieranymi wszystkimi drzwiami stał na pętli, motorniczy wpół leżał obok na ławce. Zapalił papierosa i po krótkim rozważeniu dopuścił do siebie myśl dopiero co powstałą. Trzecie spotkanie miało być dopiero w drodze powrotnej... Teraz jednak, patrząc na wpół leżącego, z zsuniętą na oczy czapką starego już motorniczego zaczął się wahać. Podobało mu się to bardzo, nawiedzał go jednak przykry cień wątpliwości, czy aby ta nowa myśl nie powstała na skutek podświadomej chęci zakończenia dzisiejszego wieczoru, nigdy bowiem nie lubił nagłych, drobnych nawet zmian w raz już ustalonych zamysłach. Teraz zaś... Wiedział, że ma przecież do wyboru dwie możliwości, teraz i tutaj — lub prawie tam, na żadną jednak nie mógł się zdecydować, raczej może — nie mógł się w pełni i do końca zdecydować na tutaj i teraz. Gdyby jednak...

Już wiedział. Ten tramwaj dzisiejszej nocy już stąd nie odjedzie, pusta będzie też ławka obok. Nie tak daleko od tamtej kobiety... Nie przeszkadzało mu, że nowy pomysł był znów odmienny od dwóch pozostałych. Spokojnie przymierzył go do pierwotnego i uznał, że jest po prostu inny. Wiedział też, że nie będzie żałował niespełnienia drugiego pomysłu, choć na pewno wspomni go czasem, jak cały dzisiejszy wieczór. Było mu teraz bardzo dobrze, uśmiechnął się nawet lekko do nikłego, zapadłego gdzieś teraz uczucia zawodu, że pomysł ostatni również jest pomysłem niespodziewanym. Paląc następnego papierosa popatrywał na motorniczego i zaczął zabawiać się myślą, że oto podchodzi bliżej, staje na wprost... Po chwili motorniczy poruszył się, przeciągnął i zaraz, poprawiając czapkę, usiadł. Przysunął się bliżej drzwi, stał teraz od nich zaledwie o krok.

— Ładna noc... — motorniczy przystanął przy nim i przez krótką chwilę patrzyli na siebie. Nie odpowiedział nic. Tamten był niższy od niego prawie o głowę i bardziej krępy. Wydawało się, że motorniczy chciałby coś jeszcze powiedzieć, ale poprawił tylko ponownie czapkę i postawił nogę na pierwszym stopniu.

Poruszył się wtedy niby też do wsiadania, motorniczego miał teraz dokładnie przed sobą. Ręka pewnie zamknęła się na kolbie pistoletu, ledwie słyszalny nawet dla niego trzask bezpiecznika. Jeszcze moment, niech dobrze i pewnie stanie na pomoście... Strzelił raz, i zaraz drugi. Jak zawsze. Pierwszy strzał w kark, drugi nieco wyżej. Nie padł od razu, nie zatoczył się nawet. Po prostu tylko jakoś tak bardzo znieruchomiał. Inny był wieczór dzisiejszy niż wszystkie pozostałe, nie czekając więc, uprzedzając niemal przechył ciała strzelił jeszcze dwukrotnie w plecy na wysokości serca, tam właśnie, gdzie prawie zawsze — lecz tylko raz — godził nożem. Dopiero wtedy motorniczy runął do przodu na siedzenie i deskę rozdzielczą, osuwając się przy tym trochę, lecz zaraz nieruchomiejąc. Właśnie tak. Te dwa dodatkowe strzały były nie tylko niespodziewane, ale i nadspodziewane.

— Nie zostanie pan chyba? — głos motorniczego był prawie wesoły, zabrzmiało to niemal gawędziarsko. — Widziałem, jak pan wysiadał, nie myślałem, że będziemy zaraz razem wracać...

Nie spiesząc się, czubkiem buta zdeptał do połowy wypalonego papierosa i wszedł do wagonu, zajmując miejsce gdzieś w środku. Zaraz też ruszyli. Tramwaj kołysał, dudnił i zgrzytał o wiele bardziej niż w dzień, lubił jednak te wzmożone nocą odgłosy. Postanowił, że wysiądzie przystanek dalej niż wsiadał, miał wielką ochotę obok tamtego przystanku przejechać. Siedząc w wagonie zatrzymać się na nim i zaraz ruszyć dalej... Nie czekał na nim nikt. Przechylił się nawet i przysunął twarz bliżej szyby, odrobinę jakby zawiedziony tą pustką i uśmiechnął się nieznacznie do siebie w tej zadumie; godzinę, prawie równo godzinę temu... W wagonie było prócz niego jeszcze kilkanaście osób, pomyślał też przez chwilę i o nich. I zaraz zaczął patrzeć przez boczną szybę przed siebie, chcąc z możliwie daleka ujrzeć przystanek i zbliżając się patrzeć na niego.

Wysiadł środkowymi drzwiami i nie oglądając się poszedł przed siebie, musiał przejść teraz kilkadziesiąt kroków z powrotem. Zawsze przechodził ulice tylko na przejściach, lub w miejscach do tego dozwolonych. Przechodząc przez ulicę spojrzał jeszcze w kierunku, w którym odjechał tramwaj, lecz nie zobaczył już ani wagonu, ani nawet czerwonych świateł. Przyspieszył teraz trochę. Wiedział, że na pewno zdąży przed czasem, zawsze jednak, wracając już do domu, mając za sobą wszystkie trzy spotkania, szedł nieco szybciej.

Było osiemnaście po pierwszej, kiedy dwukrotnie przekręcił za sobą klucz w zamku. Przystanął na moment przed lustrem, po czym przeszedł do pokoju. Widział czekający już na niego fotel, na niskim stoliku stała szklanka z tym trzecim, ostatnim, sporym łykiem koniaku. Zagłębił się w fotel, przymknął na chwilę oczy, wyciągnął przed siebie nogi. Lecz już zaraz wyprostował się, przysunął nieco bliżej stolika i... sięgał już po nóż, ale najpierw zdjął jeszcze z ręki i położył na stoliku zegarek. Dwadzieścia cztery po pierwszej. Dopiero wtedy wydobył i położył na środku stolika nóż w pochwie, potem jedwabny pasek, na końcu, z niegłośnym stukiem, pistolet. Kiedy było za dwie minuty wpół do drugiej, zapalił papierosa i wziął do ręki szklankę. Potrzymał ją jeszcze chwilę w ręku, lekko kołysząc, po czym podniósł do ust i wolno przechylił. Spojrzał na zegarek i uśmiechnął się. Znów odchylił się na oparcie fotela, lecz już nie przymykał oczu. Wypalił papierosa, wstał, do skrytki w szafie na ubrania schował pistolet, usuwając przedtem nabój z lufy i zwalniając iglicę, a nabój chowając z powrotem do magazynka. W tym samym miejscu umieścił nóż, jedwabny pasek, zdjął i położył na chwilę na tapczanie marynarkę i kamizelkę, a do schowka włożył jeszcze szelki z kaburą. Zaraz też wyjął z szafy w przedpokoju — gdzie zmienił buty na ciapy, buty zabierając do pokoju — podniszczone spodnie i sweter. Przebrał się prawie zupełnie, starannie wieszając w szafie ubranie, koszulę i krawat, a na spodzie stawiając buty. Umył jeszcze dokładnie ręce i lekko przemył twarz. Znów wrócił do pokoju. W pobliże balkonowych drzwi przysunął fotel, tuż obok na podłodze postawił popielniczkę i położył papierosy i zapałki. Sprawnie pościelił tapczan. Na chwilę przystanął i rozejrzał się. Przeszedł do kuchni — zabierając po drodze szklankę, z której pił koniak — z lodówki wyjął butelkę wódki, a z szafki nową szklankę. Postawił to wszystko tuż obok

fotela i jeszcze raz jakby się rozejrzał. Wreszcie wolno poszedł do kontaktu i zgasił światło. Odczekał chwilę, po czym jeszcze wolniej przeszedł przez pokój, zsunął na jedną stronę zasłony i firanki i szeroko, starając się nie robić nadmiernego hałasu, otworzył drzwi na balkon. Wygodnie, bardzo wygodnie usiadł w fotelu, spokojnie i głęboko wdychając nocne powietrze. Minęła dłuższa chwila, zanim nie spiesząc się zapalił papierosa i sięgnął po butelkę i szklankę.

Andrzej Łuczeńczyk

JUTTA SICKENIUS

Słowa

Może to jednak
tylko słowa
które nas
przejmują tak wielkim strachem.
Słowa
przepaść
samotność
śmierć.
Cóż bowiem
stoi za nimi
naprawdę?

Od czego dzieli nas
przepaść?
Skąd zagraża
samotność?
Co kończy
śmierć?

Możemy znaleźć
tylko cząstkowe odpowiedzi
ponieważ
znaczeń słów
nie można zawrzeć
w słowach.
Musimy te słowa zapomnieć
i postrzegać je
jako sytuacje
— dopiero wtedy
uczyć się ich znaczeń.

Jutta Sickenius (ur. 1960) debiutowała opowiadaniem w antologii *Endstationen (Stacje końcowe*, AZ-Verlag 1983). Studiuje socjologię na uniwersytecie w Marburgu. Jest działaczem SPD i członkiem stowarzyszenia „Werkkreisliteratur der Arbeitswelt" („Warsztaty Twórców Literatury Świata Pracy"). Prezentowane utwory pochodzą z tomu *Beziehungen*.

Dopiero wtedy
milknie strach przed słowem
bo zaczynamy je rozumieć
jako wyraz.
Jako wyraz sytuacji
którą przecież
jesteśmy jeszcze w stanie znieść.

Kompozycja

Twoje życie
jest jak utwór muzyczny.
Dźwięki są dane z góry.
Ale wybierając
ich długość i kolejność
sam tworzysz muzykę.

*
* *

Przemoc
jest słowem
które z naszego słownika
— jeśli trzeba przemocą —
usuwamy.

Czas

Siedzę
przy kominku
i słucham
uderzeń zegara.
Czas upływa.
Może powinnam
pójść razem z nim?

Drogi

Idziemy drogą
która nie zawsze jest nasza.
Ale

pociesza nas myśl
że tylko własną drogę
można odbyć
do końca.

przekład: *Bogusław Wróblewski*

BERNARD MALAMUD

MAGICZNA BECZUŁKA

Nie tak dawno temu, w dzielnicy położonej z dala od centrum Nowego Yorku, w małym, raczej nędznym, choć zawalonym książkami pokoju, mieszkał Leo Finkle, kształcący się na rabina student Uniwersytetu Yeshivah. Po sześciu latach studiowania, w czerwcu miał otrzymać święcenia i pewien znajomy doradził mu, że znacznie łatwiej byłoby mu zdobyć kongregację, gdyby się ożenił. Nie mając żadnych wyraźnych widoków na małżeństwo, po dwóch dniach intensywnych przemyśleń skontaktował się z Pinye Salzmanem, pośrednikiem matrymonialnym, którego krótką reklamę wyczytał kiedyś w „Forward".

Pewnego wieczoru ów swat pojawił się w ciemnym korytarzu na trzecim piętrze szarej kamienicy z umeblowanymi pokojami do wynajęcia, w której mieszkał Finkle. Pod pachą kurczowo ściskał czarną, przewiązaną rzemykiem, prawie doszczętnie zniszczoną teczkę. Salzman, który od dawna trudnił się tym zajęciem, był niepozornym, choć pełnym godności człowiekiem; nosił stary kapelusz, krótki i trochę przyciasny płaszcz. Zalatywało od niego wyraźnie rybami, które wprost uwielbiał, i choć brakowało mu kilku zębów, to nie wyglądał nieprzyjemnie; jego przyjazny stosunek do ludzi dziwnie kontrastował ze smętnymi oczami. Jego głos, usta, rzadka broda i kościste palce były stale w ruchu. Dopiero w chwili odpoczynku łagodne, niebieskie oczy odsłaniały głębię nieokreślonego smutku. Ta właśnie cecha zadecydowała, że Leo ujrzawszy go, trochę się uspokoił, chociaż wewnętrzny niepokój niezupełnie zniknął.

Natychmiast poinformował Salzmana, dlaczego poprosił go o przybycie. Dodał również, że pochodzi z Cleveland i oprócz rodziców, którzy stosunkowo późno się pobrali, pozostał sam na świecie. Od sześciu lat poświęcał się prawie wyłącznie studiom, wobec czego, co jest chyba zrozumiałe, nie miał czasu na kontakty towarzyskie i znajomości z młodymi kobietami. W związku z tym pomyślał, że będzie lepiej, jeżeli uda się po radę do osoby doświadczonej w tych sprawach, unikając metody prób i błędów — która z pewnością odsłoniłaby jego nieomal żenującą niezdarność. Nadmienił, mimochodem, że rola pośrednika matrymonialnego jest niewątpliwie zaszczytna, wiekowa i powszechnie ceniona wśród społeczeństwa żydowskiego; właśnie pośrednicy w sposób praktyczny i bez zbędnej zwłoki pomagają odpowiednio załatwić tę życiową potrzebę. Co więcej, jego własnych rodziców połączył właśnie swat. Było to małżeństwo udane, jeśli nie w sensie korzyści finansowych — gdyż oboje nie posiadali żadnych liczących się

dóbr materialnych — to na pewno w sensie trwałego wzajemnego przywiązania. Salzman słuchał zakłopotany i zaskoczony, wyczuwając w słowach Leo coś w rodzaju usprawiedliwienia. Później jednak poczuł rozpierającą go dumę ze swej pracy, uczucie, którego nie zaznał od lat i całym sercem pochwalał w duchu Finkle'a.

Obaj zabrali się ostro do działania. Leo zaprowadził Salzmana w jedyne czyste miejsce w pokoju — do stołu koło okna wychodzącego na oświetlone lampami miasto. Usadowił się obok swata tak, aby go dobrze widzieć i próbował siłą woli stłumić nieprzyjemne łaskotanie w gardle. Salzman z zapałem odpiął swoją aktówkę i ściągnął gumkę z cienkiej paczuszki zawierającej mocno sfatygowane kartki. Leo spoglądał w okno i uparcie nie odwracał głowy, gdyż nieprzyjemny szelest przewracanych kartek ranił go do żywego. Jakkolwiek był jeszcze luty, zima miała się już ku końcowi, czego oznaki zaczął dostrzegać po raz pierwszy od wielu lat. Z półotwartymi ustami obserwował teraz okrągły, biały księżyc, który wolno przesuwał się wysoko po niebie i co pewien czas wyskakiwał zza chmur niczym jajko znoszone przez olbrzymią kurę. Salzman nasunąwszy na nos okulary, udawał, że jest pochłonięty badaniem treści kartek, ale ukradkiem rzucał uważne spojrzenia na zamyśloną twarz młodzieńca. Z przyjemnością patrzył na długi, ostry nos uczonego, brązowe, wyrażające dużą wiedzę oczy. Podziwiał zmysłowe, choć ascetyczne usta i nieomal wklęsły zarys ciemnych policzków. Badawczo rozejrzał się po zastawionych książkami półkach i z zadowoleniem cicho westchnął.

Kiedy wzrok Lea ponownie spoczął na kartkach, naliczył ich sześć ułożonych w ręku Salzmana.

— Tylko tyle? — zapytał rozczarowany.

— Nie uwierzyłby pan, ile kartek mam w swoim biurze — odpowiedział Salzman. — Szuflady są wypełnione po brzegi, więc trzymam je teraz w beczułce. Ale czy każda dziewczyna jest dobra dla młodego rabina?

Leo zarumienił się, żałując wszystkiego, co ujawnił w życiorysie, który wysłał był Salzmanowi. Wtedy myślał, że będzie najlepiej jak zaznajomi go ze swoimi kryteriami i preferencjami, ale uczyniwszy to wyczuł, że powiedział pośrednikowi znacznie więcej, niż należało.

Z wahaniem zapytał: — Czy w kartotece ma pan zdjęcia swoich klientów?

— Pierwsza w kolejności jest rodzina, wielkość posagu, jak również jakie rokuje nadzieje... — odpowiedział Salzman rozpinając ciasny kaftan i sadowiąc się wygodnie na krześle — dopiero potem są zdjęcia, rebe.

— Proszę mówić do mnie „panie Finkle". Jeszcze nie jestem rabinem.

Salzman zgodził się, ale w rezultacie nazywał go doktorem, a kiedy Leo nie słuchał zbyt uważnie, wracał do poprzedniej formy.

Salzman poprawił swoje rogowe okulary, dyskretnie odchrząknął i ożywionym głosem przeczytał treść pierwszej kartki.

— Sophie P., lat dwadzieścia cztery. Od roku wdowa. Bezdzietna. Wykształcenie średnie i dwa lata w college'u. Ojciec obiecuje osiem tysięcy dolarów. Wspaniale prowadzi handel hurtowy. Posiada również

nieruchomości. Ze strony matki są w rodzinie nauczyciele, jest też i aktor. Znani na Drugiej Alei.

Leo, zaskoczony, podniósł wzrok.

— Powiedział pan wdowa?

— Wdowa, rebe, nie znaczy zepsuta. Żyła ze swoim mężem może przez cztery miesiące. Był to chorowity chłopak, zrobiła błąd wychodząc za niego.

— Nigdy nie myślałem o poślubieniu wdowy.

— To dlatego, że nie ma pan doświadczenia. Wdowa, zwłaszcza jeśli jest zdrowa i młoda jak ta dziewczyna, stanowi doskonałą partię. Będzie panu wdzięczna do końca życia. Niech mi pan wierzy, gdybym szukał teraz żony, poślubiłbym właśnie wdowę.

Leo rozważał to przez chwilę, po czym potrząsnął głową.

Salzman przygarbił się w prawie niedostrzegalny sposób ukazując rozczarowanie. Położył kartkę z powrotem na stole i zaczął czytać następną.

— Lily H. Nauczycielka w szkole średniej ze stałą posadą. Nie na zastępstwie. Posiada oszczędności i nowego Dodge'a. Mieszkała w Paryżu przez rok. Ojciec od trzydziestu pięciu lat jest wziętym dentystą. Zainteresowana człowiekiem z zawodem. Dobrze zamerykanizowana rodzina. Doskonała okazja. Znam ją osobiście — dodał Salzman. — Szkoda, że jej pan nie widział. Laleczka. W dodatku bardzo inteligentna. Cały dzień można rozmawiać z nią o książkach, o teatrze, o wszystkim. Orientuje się także w polityce.

— Nie przypominam sobie wzmianki o jej wieku?

— Jej wiek? — powtórzył Salzman unosząc brwi. — Ma trzydzieści dwa lata.

Leo odezwał się po chwili. — Obawiam się, że jest trochę za stara.

Salzman zaśmiał się. — A ile lat ma rebe?

— Dwadzieścia siedem.

— Więc niech pan mi powie, jaka jest różnica między dwadzieścia siedem a trzydzieści dwa? Moja żona jest starsza ode mnie o siedem lat. Czy ucierpiałem z tego powodu? Nic a nic. Jeśli córka Rotschilda zechciałaby pana poślubić, pytałby pan o jej wiek?

— Tak — oschle powiedział Leo.

Salzman udał, że nie słyszy. — Pięć lat nic nie znaczy. Daję słowo, że jeśli pomieszka pan z nią przez tydzień, zapomni pan o jej wieku. Co znaczy pięć lat — poza tym, że żyła dłużej i wie więcej niż ktoś, kto jest młodszy. Ta dziewczyna, Boże pobłogosław ją, nie zmarnowała lat. Każdy następny rok czyni z niej lepszą partię.

— Czego uczy w szkole średniej?

— Języków. Gdyby pan słyszał jak mówi po francusku, pomyślałby pan, że to muzyka. Pracuję w tym zawodzie już dwadzieścia pięć lat i polecam ją panu z głębi serca. Wierz mi, rebe, wiem, co mówię.

— A co jest w następnej kartce? — zapytał ostro Leo.

Salzman niechętnie zabrał się do trzeciej kartki.

— Ruth K. Dziewiętnaście lat. Wolna słuchaczka. Ojciec oferuje trzynaście tysięcy gotówką dla odpowiedniego kawalera. Jest lekarzem, specjalistą od spraw żołądkowych, doskonały, wieloletni praktyk.

Szwagier posiada własny sklep odzieżowy. Wybredni w kwestii towarzystwa.

Salzman spojrzał tak, jakby wyłożył swoją atutową kartę.

— Powiedział pan dziewiętnaście? — Leo zapytał zainteresowany.

— Otóż to!

— Czy jest atrakcyjna? — zarumienił się. — Ładna?

Salzman cmoknął koniuszki palców. — Jak lalka. Daję panu słowo. Niech pan mi pozwoli zadzwonić dzisiaj wieczorem do jej ojca, a zobaczy pan, co znaczy ładna.

Leo nie był jednak przekonany. — Jest pan pewien, że jest taka młoda?

— Nie mam najmniejszych wątpliwości. Ojciec pokaże panu metrykę urodzenia.

— A jest pan pewien, że z nią wszystko w porządku? — Leo obstawał przy swoim.

— Kto mówi, że jest coś nie w porządku?

— Nie rozumiem, dlaczego Amerykanka w jej wieku miałaby iść do pośrednika matrymonialnego.

Na twarzy Salzmana pojawił się uśmiech.

— Przyszła z takiego samego powodu co i pan.

Leo spłonął rumieńcem. — Mnie czas nagli.

Salzman zdając sobie sprawę z popełnionego nietaktu szybko wyjaśnił: — To ojciec przyszedł, nie ona. On chce, aby miała najlepszego, więc sam się rozgląda. Kiedy znajdziemy odpowiedniego chłopca, ojciec go jej przedstawi i udzieli mu poparcia. To daje lepsze małżeństwo, niż gdyby młoda, niedoświadczona dziewczyna miała sama wybierać. Chyba nie muszę panu o tym mówić.

— A czy sądzi pan, że ta młoda dziewczyna wierzy w miłość? — Leo zapytał zaniepokojony.

Salzman już miał parsknąć śmiechem, ale powstrzymał się i odpowiedział z powagą: — Miłość przychodzi z odpowiednią osobą, nie wcześniej.

Leo otworzył wyschnięte usta, ale nic nie powiedział. Widząc, że Salzman zerka okiem na następną kartkę, podchwytliwie zapytał: — A jak tam z jej zdrowiem?

— Doskonale — odpowiedział Salzman oddychając z trudem. — No, może trochę utyka na prawą nogę z powodu wypadku samochodowego, któremu uległa mając dwanaście lat, ale nikt tego nie dostrzega, taka jest błyskotliwa i śliczna.

Leo podniósł się ciężko i podszedł do okna. Czuł się dziwnie rozgoryczony i wyrzucał sobie, że zgłosił się do pośrednika. W końcu pokręcił głową.

— Dlaczego nie? — Salzman, piskliwym już głosem, nie dawał za wygraną.

— Dlatego, że nie znoszę specjalistów od spraw żołądkowych.

— A co pana obchodzą sprawy jej ojca? Potrzebuje pan go po ślubie? Kto mówi, że musi przychodzić do pańskiego domu w każdy piątkowy wieczór.

Zawstydzony przebiegiem rozmowy, Leo odprawił Salzmana, który odszedł z ponurym, smętnym wyrazem w oczach.

Chociaż odejście pośrednika matrymonialnego sprawiło mu tylko ulgę, to jednak przez następny dzień był w złym nastroju. Tłumaczył sobie, że to z powodu nieudolności Salzmana, który nie potrafił przedstawić mu odpowiedniej narzeczonej. Nie obchodziła go tego rodzaju klientela. Ale gdy wahał się, czy szukać innego pośrednika, z większą niż Pinye ogładą, zastanowił się, czy to możliwe — choć w duszy sądził inaczej, bo szanował ojca i matkę — że, w zasadzie, nie przywiązywał wagi do instytucji pośrednictwa matrymonialnego. Odrzucił szybko tę myśl, ale w dalszym ciągu czuł się wytrącony z równowagi. Cały następny dzień chodził jak błędny — zaniedbał ważne spotkanie i zapomniał oddać bieliznę do pralni. Później wyszedł z kawiarni na Broadwayu z rachunkiem w ręku i musiał szybko wrócić, aby go zapłacić. Nawet nie rozpoznał na ulicy swojej gospodyni, kiedy przechodziła obok z przyjaciółką i wykrzyknęła: „Dobry wieczór panu, doktorze Finkle". Dopiero o zmroku odzyskał panowanie nad sobą na tyle, że mógł zatopić się w książce i dzięki temu uspokoić skołatane nerwy.

Kilka minut później usłyszał pukanie do drzwi. Zanim zdążył odpowiedzieć „proszę", w pokoju stał już Salzman, kupiecki kupidyn. Jego twarz była szara i wychudzona, sprawiał wrażenie wygłodzonego i wyglądał tak, jakby miał zaraz wyzionąć ducha. Przy pomocy jakiegoś odruchu mięśni zdołał jednak rozpromienić twarz uśmiechem.

— Dobry wieczór, mogę wejść?

Leo skinął głową. Ta ponowna wizyta była mu nie na rękę, ale nie chciał wyprawiać przybysza za drzwi.

Salzman ciągle rozpromieniony położył swoją teczkę na stole.

— Rebe, mam dla pana dzisiaj dobre wiadomości.

— Prosiłem, aby nie zwracał sie pan do mnie w ten sposób. Jeszcze jestem studentem.

— Koniec z kłopotami. Mam dla pana pierwszorzędną narzeczoną.

— Nie chcę o tym słyszeć — Leo próbował udawać, że nie jest zainteresowany.

— Cały świat będzie tańczył na pana weselu.

— Panie Salzman, proszę, ani słowa więcej!

— Ale najpierw muszę odzyskać siły — rzekł Salzman słabym głosem. Niezdarnie odpiął rzemyki i ze skórzanej teczki wyciągnął zatłuszczoną, papierową torbę. Wydobył z niej czerstwy, żytni obwarzanek i małą, wędzoną białą rybę. Szybkimi ruchami obdarł rybę ze skóry i żarłocznie zabrał się do jedzenia. — Cały dzień w pośpiechu — mruknął.

Leo patrzył na miarowo poruszające się szczęki.

— Ma pan może kawałek pomidora? — Salzman zapytał z wahaniem.

— Nie.

Pośrednik matrymonialny zamknął oczy i dalej przeżuwał. Kiedy skończył, dokładnie sprzątnął okruszki, a resztki ryby zawinął ponownie w papierową torbę. Spod okularów wędrował wzrokiem po pokoju, aż wypatrzył wśród książek, jednopalnikową kuchenkę. Unosząc kapelusz, pokornie poprosił: — A szklankę herbaty, dostanę, rebe?

Finkle'a ruszyło sumienie, wstał i zaparzył herbatę. Podał ją z

plasterkiem cytryny i dwoma kostkami cukru. Salzman był wyraźnie uszczęśliwiony.

Po wypiciu herbaty odzyskał siły i dobry nastrój.

— Więc powiedz mi, rebe — zapytał uprzejmie — rozważył pan głębiej te trzy klientki, o których wspomniałem wczoraj?

— Nie było co rozważać.

— Dlaczego nie?

— Żadna mi nie odpowiada.

— Więc co panu odpowiada?

Leo przemilczał to pytanie, gdyż mógł udzielić tylko niejasnej odpowiedzi.

Nie czekając na jego reakcję, Salzman zapytał: — Pamięta pan tę dziewczynę, o której mówiłem — nauczycielkę ze szkoły średniej?

— Trzydziestodwuletnią?

Ale nieoczekiwanie twarz Salzmana rozjaśnił uśmiech.

— Dwudziestodziewięcioletnią.

Leo zmierzył go wzrokiem. — Zredukowane z trzydziestu dwóch?

— Pomyłka — wyrzucił z siebie Salzman. — Rozmawiałem dziś z dentystą. Zaprowadził mnie do swego sejfu i pokazał metrykę urodzenia. Ostatniego sierpnia skończyła dwadzieścia dziewięć lat. Zorganizowali jej przyjęcie w górach, gdzie spędzała wakacje. Kiedy po raz pierwszy rozmawiałem z jej ojcem, zapomniałem zapisać jej wiek i powiedziałem panu trzydzieści dwa, ale teraz przypominam sobie, że chodziło o inną klientkę, wdowę.

— Tę samą, o której mi pan mówił? Myślałem, że ma dwadzieścia cztery.

— Inną. Czy to moja wina, że na świecie jest tyle wdów?

— Nie, ale nie interesują mnie one, ani też nauczycielki, jeśli już o tym mowa.

Salzman podniósł złożone ręce do piersi. Patrząc w sufit, pobożnie wykrzyknął: — Jidisze kinder, co mogę powiedzieć komuś, kogo nie interesują nauczycielki szkół średnich? Więc co pana interesuje?

Leo spłonął rumieńcem, ale opanował się.

— Co więcej może pana interesować — kontynuował Salzman — jeżeli nie interesuje pana wspaniała dziewczyna, która mówi czterema językami i ma w banku dziesięć tysięcy dolarów? Poza tym ojciec gwarantuje następne dwanaście tysięcy. Ma ona również nowy samochód, wspaniałe ubrania, rozmawia na wszystkie tematy i da panu piewszorzędny dom i dzieci. Czy jeszcze czegoś może brakować do szczęścia?

— Więc jeśli jest taka wspaniała, dlaczego nie wyszła za mąż dziesięć lat temu?

— Dlaczego? — powiedział Salzman uśmiechając się ponuro. — Dlaczego? Bo jest partikiler. Oto dlaczego. Chce najlepszego.

Leo milczał ubawiony tym, że zaplątał się we własne sieci. Niemniej jednak Salzman wzbudził jego zaiteresowanie dla Lily H. i Leo zaczął poważnie rozważać możliwość spotkania się z nią. Kiedy pośrednik zauważył, jak głęboko Leo się zamyślił nad informacjami, które mu przedstawił, wiedział już, że wkrótce dojdą do porozumienia.

W sobotę, późnym wieczorem Leo Finkle spacerował z Lily Hirschorn wzdłuż River Drive, a myśl o Salzmanie nie dawała mu spokoju. Kroczył ulicą wyprostowany, pełen godności, z gracją, którą nadawał mu wyciągnięty rano drżącą ręką z pokrytego kurzem pudła na regale czarny, filcowy kapelusz z wywiniętym rondem. Miał na sobie czarny, świąteczny kitel specjalnie na ten dzień dokładnie oczyszczony. Leo posiadał również laskę, prezent od dalekiego krewnego, ale szybko odrzucił pokusę i nie wziął jej. Lily, drobna i niebrzydka, kojarzyła mu się z rychłym nadejściem wiosny. Nie miała żadnych wad, z ożywieniem rozprawiała o wszystkim, on zaś ważył jej słowa i coraz bardziej upewniał się o tym, że jest zadziwiająco rozsądna — następny punkt dla Salzmana, którego obecność gdzieś w pobliżu wyczuwał z niepokojem. Może ukrył się wysoko na drzewie i dawał jej sygnały kieszonkowym lusterkiem, a może przybrał postać Pana, który nucił weselne piosenki i jak duch tanecznym krokiem posuwał się przed nimi usyłając im ścieżkę pączkami dzikich kwiatów i purpurowymi gronami symbolizującymi pojednanie. Oczywiście nie było nic, co by na to wskazywało.

Lily zaskoczyła Lea stwierdzając:

— Myślałam o panu Salzmanie. Osobliwa postać, nie sądzi pan?

Nie wiedząc co odpowiedzieć, kiwnął głową.

Ona zaś, z rumieńcem na twarzy, śmiało kontynuowała:

— Jestem mu naprawdę wdzięczna za nasze spotkanie. A pan?

Leo uprzejmie przytaknął: — Ja również.

— To znaczy, że nie ma pan nic przeciwko temu, że spotkaliśmy się w ten sposób? — powiedziała uśmiechając się delikatnie. I to, co powiedziała zabrzmiało bardzo taktownie, a przynajmniej sprawiało wrażenie, że nie jest nietaktowne.

Nie czuł się urażony tą szczerością zdając sobie sprawę, że chodziło tu o dobro ich ewentualnego związku. Rozumiał też, że potraktowanie sprawy w ten sposób sugerowało, iż ma życiowe doświadczenie i odwagę. Oświadczył więc, że nie ma nic przeciwko ich wzajemnemu połączeniu przez pośrednika. Zawód Salzmana ma swoje tradycje, szacunek i zasługi, choć trzeba przyznać, że często jego starania nie prowadzą donikąd.

Lily westchnęła i pokiwała głową. Szli przez chwilę w milczeniu, po czym ponownie odezwała się z wahaniem w głosie: — Czy mogę zadać panu osobiste pytanie? Prawdę mówiąc, temat ten jest dla mnie fascynujący. — Leo wzruszył ramionami, lecz Lilly z pewnym zakłopotaniem kontynuowała: — Jak to się stało, że poczuł pan powołanie? Chodzi mi przede wszystkim o to, czy był to wynik nagłej wewnętrznej potrzeby, czy może czegoś innego?

Leo odpowiedział dopiero po chwili namysłu:

— Zawsze interesowało mnie Prawo.

— A czy dostrzega pan ukrytą w nim obecność Najwyższego?

Skinął głową i nagle zmienił temat. — O ile mi wiadomo, przez pewien czas przebywała pani w Paryżu, panno Hirschorn?

— Och, to pan Salzman mówił panu o tym, rebe Finkle? — Leo drgnął, a ona mówiła dalej. — To było wieki temu i już prawie zapomniałam o tym. Pamiętam, że musiałam wrócić na ślub siostry.

I kontynuowała poprzedni temat rozmowy. — Kiedy — zapytała drżącym głosem — rozmiłował się pan w Bogu?

Leo utkwił w niej wzrok. Potem przyszło mu na myśl, że ona nie mówiła o Leo Finkle'u, ale o kimś całkowicie obcym, o jakiejś natchnionej istocie, może nawet o nieziemskim proroku, którego Salzman wyśnił dla niej — o nikim z żywych ani z umarłych. Leo zatrząsł się z wściekłości i bezradności. Ten oszust sprzedał jej na pewno same najlepsze cechy, tak jak i jemu, który oczekiwał, że pozna młodą kobietę, dwudziestodziewięcioletnią, tylko po to, aby zobaczyć w chwili, gdy jego wzrok spoczął na jej spiętej, niespokojnej twarzy, trzydziestopięcioletnią, szybko starzejącą się osobę. Jedynie dzięki swemu opanowaniu pozostał tak długo w jej obecności.

— Nie jestem — odpowiedział ponuro — utalentowanym, religijnym człowiekiem — i gdy szukał słów, aby mówić dalej, poczuł, że ogarnia go wstyd i strach. — Myślę, że przyszedłem do Boga, nie dlatego, że go kocham, ale dlatego, że go nie kocham.

Wyznał to oschle, wstrząśnięty tym, czego nawet sam nie oczekiwał.

Lily opadła z sił. Leo ujrzał wysoko nad głową niezliczone ilości baranków unoszących się w powietrzu niby kaczki, całkiem podobnych do tych, które liczył sobie ostatniej nocy przed zaśnięciem. Potem, jakby z litości, zaczął padać śnieg, co Leo również uważał za ukartowany z góry spisek Salzmana.

Był wściekły na pośrednika i poprzysiągł sobie, że wyrzuci go za drzwi, gdy ten pojawi się ponownie. Ale Salzman nie przyszedł tego wieczoru. Kiedy Finkle'a opuściła złość, poczuł z kolei, że ogarnia go bezgraniczna rozpacz. Początkowo myślał, że stało się tak, ponieważ zawiódł się na Lily, ale już po chwili uświadomił sobie, że zadał się z Salzmanem sam dobrze nie wiedząc, czego chce. Z każdą chwilą nabierał przekonania — zupełnie już rozkojarzony — że udał się do pośrednika, aby ten znalazł mu narzeczoną, ponieważ on sam nie był w stanie tego zrobić. To przerażające odkrycie było wynikiem spotkania i rozmowy z Lily Hirschorn. Jej podchwytliwe pytania irytowały go, aż uświadomił sobie — właśnie dzięki niej — prawdziwą naturę swego związku z Bogiem, co z kolei pociągało za sobą szokujące przekonanie, że oprócz rodziców nikogo nie kochał. Lub może odwrotnie — nie kochał Boga tak bardzo, jak powinien, ponieważ nie kochał człowieka. Wydawało mu się, że całe jego życie, w swej okrutnej nagości, stanęło mu przed oczami i po raz pierwszy zobaczył siebie takim, jakim w rzeczywistości jest naprawdę — nie kochanym i nie kochającym. Ta gorzka, chociaż nie całkowicie zaskakująca prawda wywołała w nim panikę kontrolowaną tylko jakimś nadzwyczajnym wysiłkiem woli. Zakrył twarz rękami i zapłakał.

Następny tydzień był najgorszym w jego życiu. Nie jadł i stracił na wadze. Broda mu ściemniała i postrzępiła się. Przestał uczęszczać na seminaria i prawie w ogóle nie zaglądał do książek. Myślał poważnie o rzuceniu studiów, chociaż martwił się tym, że zmarnuje tyle lat pracy. Ujrzał je jak kartki wyrwane z książki i rozrzucone po mieście. Myślał również o tym, jak boleśnie przeżyją to jego rodzice. Nie rozumiał, jak mógł dotychczas żyć, nie wiedząc w rzeczywistości o sobie nic pewnego, ani Pięcioksiąg, ani też żadne Komentarze — mea culpa — nie objawiły mu tej prawdy. Nie wiedział gdzie się udać pogrążony w smutku i samotności. Nie miał do kogo, mimo że często myślał o Lily. Nie zdobył się jednak na to, żeby zejść na dół i zatelefonować do niej. Stał się drażliwy i nerwowy, szczególnie wobec gospodyni, która zarzucała go tysiącami różnych osobistych pytań. Z drugiej strony, świadomy swego złego zachowania, zaczepiał ją na schodach i przepraszał stokrotnie, aż zażenowana uciekała od niego. Czerpał jedynie pociechę z tego, że jest Żydem, i że każdy Żyd cierpi. Wreszcie, gdy ten długi i okropny tydzień miał się ku końcowi, poczuł, że odzyskuje zimną krew i wiarę w sens życia. Wtedy zdecydował się postępować tak, jak sobie zaplanował. Przynajmniej sam pomysł wydawał się mu doskonały. Myśl o dalszym prowadzeniu poszukiwań narzeczonej napawała go niepokojem. Miał jednak nadzieję, że nowa, bardziej aktywna postawa wobec życia, pozwoli mu stopniowo wyleczyć się z bolesnej depresji. Może zrodzi się w nim uczucie, a wraz z nim pojawi się również narzeczona? Bo kto tak naprawdę potrzebuje Salzmana do tak uświęconych celów?

Pośrednik, kościotrup z odstraszającymi oczodołami, powrócił właśnie tego wieczoru. Obraz unicestwionych oczekiwań; wyglądał jakby z uporem czekał przez cały tydzień u boku Lily Hirschorn na telefon, który jednak nie zadzwonił.

Odchrząkując co chwila Salzman natychmiast przeszedł do rzeczy. — No więc, jak się panu podobała?

Lea ogarnęła złość i nie mógł powstrzymać się, aby nie złajać pośrednika. — Dlaczego mnie pan okłamał, panie Salzman?

Twarz Salzmana stała się blada jakby pokryta śniegiem.

— Czyż nie twierdził pan, że ma dwadzieścia dziewięć lat? — naciskał Leo.

— Daję panu słowo...

— Ona ma lekko licząc trzydzieści pięć, o ile nie więcej. Przynajmniej trzydzieści pięć, panie Salzman.

— Niech pan nie będzie taki pewny. Jej ojciec powiedział mi...

— Mniejsza o to. Najgorsze jest to, że i ją pan okłamał.

— Jak to? Ja nie rozumiem.

— Powiedział jej pan o mnie to, co nie jest prawdą. Zrobił pan ze mnie kogoś lepszego, a przez to kogoś gorszego, niż jestem. Ona miała na myśli jakiegoś rabina-cudotwórcę.

— Powiedziałem tylko, że jest pan religijny.

— Wyobrażam sobie.

Salzman westchnął. — To jedyna moja słabość — wyznał. — Moja żona mówi, że nie powinienem postępować jak sprzedawca, ale kiedy mam dwoje cudownych ludzi, którzy stanowiliby wspaniałą parę, jestem szczęśliwy i mówię za dużo. — Uśmiechnął się nieznacznie. — Dlatego też Salzman jest biednym człowiekiem.

Lea opuściła złość. — No cóż, panie Salzman. Obawiam się, że to koniec.

Pośrednik wlepił w niego swe wygłodzone oczy.

— Nie chce pan już więcej narzeczonych?

— Chcę — odpowiedział Leo — ale zdecydowałem się poszukać ich w inny sposób. Nie interesują mnie już zaaranżowane małżeństwa. A tak

szczerze, to uznaję potrzebę przedmałżeńskiej miłości. To znaczy, że tę, którą poślubię, chcę kochać.

— Kochać? — zapytał Salzman osłupiały. I po chwili zauważył: — Dla nas miłością jest nasze życie, a nie kobiety. W getcie one...

— Wiem, wiem — przerwał Leo — Często myślałem o tym. Miłość, wmawiam to sobie, powinna być produktem ubocznym życia i godności, a nie celem samym w sobie. A teraz muszę ustanowić dla siebie zakres moich potrzeb i realizować je.

Salzman obruszył się i odparł: — Słuchaj, rebe, jeśli chce pan miłości, znajdę i to dla pana. Mam takie śliczne klientki, że pokocha je pan, w momencie gdy tylko pana oczy je ujrzą.

Leo uśmiechnął się. — Chyba się nie rozumiemy.

Ale Salzman pośpiesznie uwolnił z pasków swoją teczkę i wyciągnął z niej paczuszkę zawiniętą w papier.

— Zdjęcia — powiedział, kładąc szybko kopertę na stole.

Leo krzyknął za nim, chcąc mu oddać zdjęcia z powrotem, ale Salzman zniknął jakby uniesiony na skrzydłach wiatru.

Nadszedł marzec. Leo powrócił do swoich regularnych obowiązków. Mimo że jeszcze nie całkiem był sobą — brakowało mu werwy — myślał już o bardziej towarzyskim życiu. Oczywiście będzie go to coś kosztowało, ale na pewno jakoś sobie poradzi; a jeśli nawet nie, to i tak pewnie wybrnie z takiej sytuacji. Zdjęcia Salzmana leżały na stole pokrywając się kurzem. Tylko od czasu do czasu, gdy siadał nad książką lub rozkoszował się filiżanką herbaty, spoglądał na papierową kopertę, ale nigdy jej nie otwierał.

Dni mijały, ale nie narodziło się nic, co można by nazwać życiem towarzyskim z osobami płci przeciwnej; było to trudne przedsięwzięcie wziąwszy pod uwagę jego położenie. Pewnego ranka Leo poszedł do siebie na górę i popatrzył przez okno na miasto. Chociaż dzień był słoneczny, myśli miał bardzo ponure. Przez pewien czas obserwował śpieszących się gdzieś ulicą ludzi, potem z ciężkim sercem powrócił do swojego pokoiku. Na stole leżał pakiecik. Pewnym gestem, silniejszym od niego samego, Leo rozerwał go. Przez pół godziny stał przy stole podniecony, dokładnie oglądając zdjęcia kobiet, które zawierała koperta od Salzmana. W końcu głęboko westchnął i odłożył je z powrotem. Było ich sześć, o różnym stopniu atrakcyjności, ale wystarczyło spojrzeć na nie dość wnikliwie, a wszystkie przypominały kogoś w rodzaju Lily Hirschorn. Wszystkie miały już poza sobą najlepsze lata, wszystkie pod promiennymi uśmiechami ukrywały cierpienie — ani odrobiny szczerości. Życie, mimo ich szalonych wysiłków skończyło się dla nich. Jednym słowem, zdjęcia trąciły starością. Po chwili jednak, kiedy już zamierzał włożyć je z powrotem do koperty, odkrył jeszcze jedno, z tych robionych w automacie za dwadzieścia pięć centów. Wpatrywał się w nie przez moment aż na koniec wykrzyknął.

Jej twarz głęboko go poruszyła. W pierwszej chwili nie mógł powiedzieć dlaczego. Sprawiała wrażenie młodości — niczym wiosenne kwiaty, a jednak sugerowała, że przeżyła już wszystko, i że poszło to na marne; tak mówiły oczy, które były szokująco znajome, a jednak

absolutnie obce. Wyraźnie czuł, że już ją kiedyś spotkał, ale mimo największych starań nie mógł znaleźć dla niej miejsca w swojej pamięci; chociaż prawie znał jej imię, tak, jakby wyczytał je z jej charakteru pisma. Nie, to niemożliwe, pamiętałby ją. To nie to, że była wyjątkowo piękna — stwierdził — jakkolwiek miała dość atrakcyjną twarz, to było coś nieokreślonego, coś, co tak bardzo go poruszyło. Te znaki szczególne, chociaż inne kobiety miały znacznie więcej do zaoferowania, sprawiły, że jego serce zadrgało. Ona żyła, bądź chciała żyć, a nawet więcej niż chciała. Może żałowała, że tak ułożyły się jej losy — w jakiś szczególny sposób dotkliwie cierpiała, można to było zauważyć w głębi jej zniechęconych oczu i ze sposobu, w jaki patrzyła ze zdjęcia. Emanowała z niej dziwna jasność otwierająca bogactwo możliwości. To był jej ten niepowtarzalny charakter. Zapragnął właśnie jej. Bolała go głowa. Mrużył oczy z powodu tak intensywnego wpatrywania się, aż nagle, niczym mroczna mgła, ogarnął go strach i zdał sobie sprawę, że wyczuwa tu jakieś zło. Wzdrygnął się tłumacząc sobie, że przecież tkwi ono w nas wszystkich. Zaparzył herbatę w czajniczku i usiadł sącząc ją bez cukru, w nadziei, że się uspokoi. Ale zanim skończył pić, znowu podekscytowany obejrzał jej twarz i stwierdził, że jest dobra, dobra dla Lea Finkle'a. Tylko ktoś taki mógł go zrozumieć i pomóc w szukaniu tego, czego szukał. Może pokochałaby go. Nie mógł pojąć, jak to się stało, że znalazła się wśród fotografii z beczułki Salzmana; wiedział tylko, że musi natychmiast zacząć jej szukać.

Leo zbiegł na dół, chwycił książkę telefoniczną Bronxu i szukał domowego adresu Salzmana. Nie było go, nie było też adresu jego biura. Nie znalazł go również w książce telefonicznej Manhattanu. Przypomniał sobie, że kiedy przeczytał ogłoszenie Salzmana w „Forward", zapisał jego adres gdzieś na skrawku papieru. Wpadł do pokoju i przerzucił wszystkie papiery, ale bezskutecznie. Było to wyjątkowo denerwujące. Właśnie wtedy, kiedy potrzebował pośrednika, nie można było go znaleźć. Na szczęście przypomniał sobie o portfelu. Tam, na kartce, znalazł jego nazwisko i adres w Bronxie. Nie było numeru telefonu i właśnie dlatego — Leo uświadomił to sobie teraz — na początku skontaktował się z nim listownie. Narzucił na siebie płaszcz, nałożył kapelusz na jarmułkę i pośpieszył w kierunku stacji metra. Przez całą drogę, do najdalszych przedmieść Bronxu, siedział na brzeżku krzesła. Nie raz kusiło go, aby wyciągnąć zdjęcie i sprawdzić, czy twarz dziewczyny była taka, jaką zapamiętał, ale powstrzymał się pozostawiając zdjęcie na miejscu, w wewnętrznej kieszeni płaszcza, zadowolony, że ma ją tak blisko. Kiedy pociąg wtoczył się na stację, on stał już przy drzwiach. Wyskoczył w biegu i pognał przed siebie jak strzała. Szybko znalazł ulicę, na której miał mieszkać Salzman.

Budynek, którego szukał, znajdował się blisko stacji, lecz w niczym nie przypominał biurowca ani pomieszczeń biurowych domu towarowego, ani też sklepu, w którym można by wynająć miejsce na biuro. Był to bardzo stary dom czynszowy. Leo znalazł nazwisko Salzmana wypisane ołówkiem na przybrudzonej etykietce pod dzwonkiem i wspiął się na trzecie piętro do jego mieszkania. Zapukał. Drzwi otworzyła chuda, astmatyczna, siwowłosa kobieta w filcowych ciapach.

— Słucha pana? — zapytała jakby nie czekając na odpowiedź.

Słuchała, choć jego słowa nie docierały do niej. Mógłby przysiąc, że widział ją kiedyś, ale wiedział, że to złudzenie.

— Salzman — czy mieszka tutaj? Pinye Salzman? — zapytał — pośrednik matrymonialny?

Przez dobrą chwilę wpatrywała się w niego. — Oczywiście.

Poczuł się zażenowany. — Jest w domu?

— Nie. — Jej usta, mimo że otwarte, nie zapowiadały niczego więcej.

— To pilna sprawa. Może mi pani powiedzieć, gdzie jest jego biuro?

— W powietrzu — wskazała w górę.

— To znaczy, że on nie ma biura? — zapytał zaskoczony.

— Ma, w skarpetach.

Rozejrzał się po mieszkaniu. Było ciemne i obskurne; jeden duży pokój przedzielony na wpół rozsuniętą kotarą, poza którą zobaczył zapadnięte metalowe łóżko. Część pokoju zajmowały chwiejące się, rozklekotane krzesła, biur‹ a, stół na trzech nogach, wieszaki z przyborami kuchennymi i inne przedmioty potrzebne w kuchni. Ale nie było tam śladu Salzmana ani jego magicznej beczułki; zapewne również wymysłu fantazji. Nieprzyjemny zapach smażonych ryb przyprawił go o mdłości.

— Gdzie on jest? — nalegał. — Muszę się zobaczyć z pani mężem.

W końcu przemówiła. — A któż wie, gdzie on jest. Za każdym razem, kiedy gdzieś wychodzi, ma inne pomysły. Niech pan idzie do domu. Sam pana znajdzie.

— Niech mu pani przekaże, że był Leo Finkle.

Nie zareagowała.

Zszedł na dół przygnębiony.

A Salzman, z trudem łapiąc oddech, czekał już przed jego drzwiami. Leo był zdumiony i uradowany. — Jak się pan tu dostał przede mną?

— Spieszyłem się.

— Proszę do środka.

Weszli. Leo nastawił herbatę i przygotował kanapkę z sardynkami dla Salzmana. Gdy pili, Leo sięgnął po pakiet ze zdjęciami i wręczył go pośrednikowi.

Salzman zdjął okulary i zapytał wyczekująco: — Przypadła panu któraś do gustu?

— Nie z tych.

Pośrednik odwrócił się.

— To jest ta, którą chcę — Leo podsunął zdjęcie.

Salzman nasunął okulary i wziął je drżącymi rękami. Odwrócił się śmiertelnie blady i jęknął.

— Co się stało? — krzyknął Leo.

— Niech mi pan wybaczy. To zdjęcie znalazło się tam przypadkowo. Ona nie jest dla pana.

Salzman gwałtownie wsunął papierową paczkę do teczki. Wepchnął odbitkę do kieszeni i zbiegł czym prędzej po schodach.

Leo przez chwilę stał oniemiały, potem rzucił się w pogoń za pośrednikiem i dopadł go w przedsionku. Właścicielka histerycznie wrzeszczała, ale żaden z nich tego nie słyszał.

— Niech mi pan odda to zdjęcie.

— Nie. — Boleść w jego oczach była straszna.

— Więc niech mi pan powie, kim ona jest.

— Nie mogę powiedzieć. Niech mi pan wybaczy.

Zamierzał odejść, ale Leo zapominając się chwycił pośrednika za jego ciasny płaszcz i potrząsnął nim jak oszalały.

— Proszę — szeptał Salzman. — Błagam.

Leo zawstydzony, puścił go. — Niech mi pan powie, kim ona jest — żebrał. — To dla mnie bardzo ważne.

— Ona nie jest dla pana. Ona jest dzika, dzika, bez wstydu. To nie jest narzeczona dla rabina.

— Jak to dzika?

— Tak jak zwierzę. Jak pies. Dla niej życie w biedzie było grzechem. Dlatego właśnie dla mnie ona nie istnieje.

— Na Boga, co to znaczy?

— Nie mogę jej panu przedstawić — załkał Salzman.

— Dlaczego jest pan taki zdenerwowany?

— Dlaczego, też pytanie — powiedział Salzman wybuchając płaczem. — To jest moje dziecko, moja Stella, niech ją piekło pochłonie.

Leo pobiegł na górę i schował się na łóżku pod kołdrą. Tam właśnie przemyślał całe swoje życie. I chociaż szybko zasnął, nie pomogło mu to wymazać jej z podświadomości. Wstał bijąc się w piersi. I choć modlił się, aby zostawiła go w spokoju, jego modlitwy nie zostały wysłuchane. Dni niepokoju spędził na niekończącej się walce o to, aby jej nie kochać; w obawie, że wygra tę walkę, zaniechał jej. W końcu doszedł do wniosku, że nawróci ją na dobrą drogę, a sam jeszcze bardziej zbliży się do Boga. Myśl ta to przyprawiała go o mdłości, to znowuż podnosiła na duchu.

Chyba nawet nie zdałby sobie sprawy, że podjął ostateczną decyzję, gdyby przypadkiem nie natknął się na Salzmana w barze na Broadwayu. Siedział sam przy stole w głębi i dojadał resztki ryby. Wyglądał jak cień, był wymizerowany i wychudzony.

Pośrednik spojrzał na Finkle'a i z trudem go rozpoznał. Leo zapuścił spiczastą brodę, a jego oczy świeciły szlachetnym blaskiem.

— Panie Salzman — powiedział — nareszcie pojawiła się w moim sercu miłość.

— Jak można kochać ze zdjęcia? — zadrwił pośrednik.

— To nie jest niemożliwe.

— Jeśli może ją pan kochać, to potrafi pan kochać kogokolwiek. Pokażę panu nowe klientki, których zdjęcia właśnie mi przysłano. Jedna to istne cacko.

— Chcę tylko ją — powiedział Leo cicho.

— Niech pan nie będzie głupcem, doktorze. Niech pan nie zawraca sobie nią głowy.

— Musi mnie pan z nią skontaktować, panie Salzman — prosił pokornie Leo. — Może mogę się w czymś przydać.

Salzman przerwał jedzenie i Leo zrozumiał podekscytowany, że tym razem rzecz jest załatwiona.

Gdy opuszczał bar, ogarnęło go przerażające podejrzenie, że Salzman już uprzednio zaplanował taki rozwój całej tej sprawy.

Listownie poinformował Lea, że spotka ją na jednym z rogów ulicznych; i rzeczywiście była tam pewnego wiosennego wieczoru, wyczekując pod lampą uliczną. Leo pojawił się niosąc mały bukiet fiołków i pączków róży. Stella stała przy lampie paląc papierosa. Miała na sobie biało-czerwone buty, co zgadzało się z jego przewidywaniami, jakkolwiek w chwilach utrapienia wyobrażał ją sobie w czerwonej sukience i w białych butach. Czekała spięta i zawstydzona. Z daleka zauważył jej oczy — zupełnie podobne do oczu ojca — oczy, które wyrażały rozpaczliwą niewinność. Uosobił w niej swoje odkupienie. Skrzypce i palące się świece wirowały po niebie. Leo podbiegł z kwiatami w wyciągniętej ręce.

Za rogiem Salzman pochylony pod murem śpiewał modlitwy za zmarłych.

Przekład: *Aneta i Adam Janiszewscy*

*
* *

BERNARD MALAMUD urodził się w Nowym Yorku 26 kwietnia 1914 roku w rodzinie rosyjskich Żydów. Kształcił się w Erazmus Hall, City College i Columbia University, po czym podejmował różne prace. Od 1940 przez szereg lat uczył literatury i j. angielskiego na kursach wieczorowych a następnie po otrzymaniu posady na Oregon State University przeniósł się tam wraz z rodziną. Tam też rozpoczął pracę pisarską.

Jest autorem sześciu powieści i czterech tomów nowel. Szczególnie te drugie zyskały mu w Ameryce miano wielkiego moralisty, humanisty i mistrza charakterystycznego stylu, będącego wytworem połączenia nowojorskiej gwary Żydów znających jidisz z wyrafinowanym stylem pisarza mającego wykształcenie uniwersyteckie.

Pierwsza powieść *The Natural* (1952) jest historią moralnej i fizycznej klęski wielkiego mistrza baseballowego spowodowanej egoizmem i źle pojętymi ideałami życia. *The Assistant* (1957) opowiada w formie żydowskiej przypowieści o odpowiedzialności za drugiego człowieka i konieczności doskonalenia własnej osobowości poprzez cierpienie i poświęcenie. Podobnie jak w *A New Life* (1961) główny bohater wygrywa i rozpoczyna nowe życie zdając sobie sprawę, że polegać ono będzie na pomocy innym, zrozumieniu i niekoniecznie odwzajemnionej miłości. Wydana w 1966 *The Fixer* jest powieścią o powrocie do własnego pochodzenia żydowskiego i umocnieniu duchowym poprzez tortury carskiego więzienia i cierpienie. *The Tenants* (1971) przedstawia symbolicznie stosunki między mniejszością żydowską a murzyńską w połowie dwudziestego wieku na przykładzie dwóch rywalizujących ze sobą pisarzy zamieszkujących wspólnie dom pod rozbiórkę. Ostatnia powieść Malamuda *Dubin's Lives* (1977) stanowi kwintesencję humanistycznej wizji autora opartej na wierności, przyjaźni, miłości pracy i dyscyplinie.

Wielokrotnie nagradzany (O Henry Award, Pulitzer Prize, National Book Reward i inne) Malamud jest kronikarzem zanikającego świata drobnych żydowskich wytwórców w Nowym Yorku. W nowelkach zebranych w czterech tomach: *The Magic Barrel* (1958), *Idiots First* (1963), *Pictures of Fidelman* (1969) i *Rembrandt's Hat* (1973) pisarz w niezwykle sugestywny sposób opisuje żydowskie shthetl, schlemiela — dobrodusznego pechowca, w poszukiwaniu sensu życia i wiele innych historii Żydów, którzy odzyskują wiarę w siebie i ludzi mimo piętrzących się przeciwności losu. Wprawdzie twórczość pisarza zalicza się do nurtu realistycznego to jednak Malamud nie stroni od fantastycznych rozwiązań i przygód, jakie napotykają jego bohaterowie na drodze ku wewnętrznemu moralnemu oczyszczeniu i samowiedzy. Czarny anioł, gadający ludzkim głosem ptak czy koń, srebrna korona odbita w tajemniczym lustrze, śmierć w ludzkiej postaci przegrywająca walkę z życiem to sygnały, które w połączeniu ze wspaniałym stylem przypowieści żydowskiej oraz ponadczasową wizją człowieka humanisty sprawiają, że twórczość Malamuda wywołuje wrażenie spotkania ze starym, mądrym Żydem, gdzieś w zaciszu przy szabasowych świecach.

A. J.

PAWEŁ GEMBAL

JEDEN DWA TRZY...

(fragmenty)

dedykowane Ani

Co się dzieje? Mnie o to pytacie? Trzeba pytać tych, którzy mogliby temu zapobiec.

*

Czy mam być szczery? Sytuacje nie są do rozmów, tylko do działania.

*

Najważniejsze w życiu? Dobry początek...

*

Oko słońca pozbawione jest w lecie powieki.

*

Teraz wypada mi zakończyć tamtą noc. Był prawie świt, miałem już dość włóczenia się opustoszałymi ulicami. Zatrzymałem taksówkę. Kierowca zapytał: „Dokąd jedziemy?" Chciał wiedzieć to czego ja sam nie wiedziałem lub przed czym powstrzymywała mnie obawa śmieszności.

Czy miałem prawo odpowiedzieć: „Przed siebie"?

*

Przyszli znajomi. Rozmawiamy, pijemy herbatę i wino. Słowa krążą wokół nas i kipią z ust: „To jest pewne, że gdziekolwiek człowiek się znajduje, forsa jest tak samo potrzebna jak zdrowie..."

*

Gdyby cisza chciała, mogłaby mi nadać szelest liści, miarowy gwar ula lub mrowiska. Przypuszczam, że wtedy przenosiłbym się z miejsca na miejsce, dostosowując rytm kroków do jej oddechu. Ale ona nie przychodzi, ani nie chce, żebym jej wyszedł na spotkanie.

Nic dziwnego, że na dźwięk twojego imienia moje ręce otwierają się jak scyzoryki.

*

Przysłuchując się rozmowie kilku moich przyjaciół usłyszałem: „Samotność zawróci nas do prapoczątku".

Zastanawiam się czy zdanie to nie wymaga dopowiedzenia: „Skąd z większym przekonaniem odpłyniemy do naszego celu".

*

Budzik, źródło dźwięków godnych grzechotnika.

*

Chociaż brak przekonywających dowodów, Z. twierdzi, że ludzi,

ledwo przybyli na Ziemię, już próbowano wplątać w miejscowe nieporozumienia.

*

Śnił mi się Petroniusz. W przydługiej tunice ciągnącej się po ziemi, człapał bosymi stopami ukazując co chwila krzywe paluchy i odciski. Okutany był też w amarantowy płaszcz typu „trzymaj, bo ci zleci". Szedł do Enkolpiusza czy Bereniki?

*

Przez crescendo chórów męskich, które nie szczędząc gardeł, wyśpiewywały uroczyście w najbardziej dźwięcznych tonacjach, tylko na krótko zdolne były przedrzeć się głosy szeroko triumf dnia rozgłaszające: „Gόόό... wno! Gόόό... wno"!

*

Jakże często mówią do nas językiem, o którym myślimy: „Gdyby z całego świata zebrali się wszyscy ludzie z gorączką malaryczną, przemówiliby właśnie takim językiem. Pierwszym lub ostatnim słowem języka w stanie rozpadu".

*

Próbowałem utożsamić się z banknotem pięciotysięcznym, być tym banknotem, przekształcić się w ten banknot, złączyć się z nim w jedną całość. I gdy już już prawie się to stało, głos ekspedientki przywołał mnie do tego, co zwykliśmy nazywać „rzeczywistością".

*

Ciągle siedzą we mnie ci dwaj. A ileż to razy obiecywałem sobie, że tego gorszego, posiekam na drobne kawałki, stłamszę, wypluję... Cóż z tego? Skorom tak tylko pomyślał, zaraz drugi domagał się, żebym powiedział, jak matka przed Salomonem.

*

„Dlaczego"? Czy zadając to pytanie myślimy, że objawia ono tajemnicę naszego istnienia, nad którym zawsze już będzie ciążył obraz, wspomnienie, uczucie...

*

Mania podsumowywania doświadczeń! Czy cokolwiek z tego wszystkiego wynika? Czemu więc tak uparcie tkwią w głowie rozmaite rzeczy, sprawy, obrazy? Gdyby tak konkretyzowało się wspomnienia, nasze istnienie nie ulegałoby wątpliwości. Może można byłoby „nas" udowodnić"...

*

Słońce robiło karierę, pięło się po niebie i oślepiało, gdy niebo zdawało się proklamować samo siebie wyzywającym zawołaniem: lazur albo nic.

*

Opowiedział już wszystkie bajki i tym razem postanowił wymyślić jakąś sam. Gdy zbliżył się czas dobranocy i córka była w łóżku, rozpoczął: „Będzie to bajka o szczęściu..." W tym miejscu dziewczynka uniosła głowę z poduszki i zapytała poważnie: „A czy szczęście przyjdzie do nas?" „Nie wiem, córeczko", odpowiedział ojciec, „to wiadomo dopiero wtedy, kiedy jest, albo już odejdzie. Nigdy nie zawiadamia, kiedy przyjdzie. Trzeba ci też wiedzieć, że kiedy już jest, to należy mu usłużyć, zatroszczyć się o nie, zapytać, czego sobie życzy. Inaczej w ogóle się nie przywita, nie odezwie ani słowem, chwyci kapelusz, wybiegnie z domu i tylko po łomocie zatrzaskiwanych drzwi można się będzie zorientować, że odeszło bezpowrotnie".

„Och, szczęście jest wielkim dziwakiem", powiedziała dziewczynka i zaczęła zasypiać.

Paweł Gembal

WIESŁAWA WANTUCH

„Odpowiedzi zawarte w pytaniach"

O poezji Władysława Sebyły

Krytycy dwudziestolecia międzywojennego omawiając pierwsze wiersze Władysława Sebyły w jednym byli zgodni, że jest to poeta obiecujący. Już jednak przy określeniu typu jego indywidualności zarysowały się znaczne różnice zdań. To, że występowały one między poszczególnymi krytykami, uznać trzeba za rzecz naturalną, nawet pożądaną, dobrze rokującą młodemu twórcy, który budząc zainteresowanie krytyków tej miary co K. W. Zawodziński, B. Miciński, L. Fryde, G. Herling-Grudziński, nie dawał uchwycić się w kleszcze jednoznacznych formuł. Znamienne jest natomiast niezdecydowanie poszczególnych krytyków, manifestowane już w tytułach artykułów: *Klasyk czy romantyk*, *Poeta wiary i poeta zwątpień*, *Poezja pokrewieństw i odrębności*. W podobny sposób pisano o Sebyle i po wojnie. Widziano w nim i pesymistę, i optymistę, i katastrofistę, i poetę nadziei. Z rozterek tych wnioskować można, że jest to poezja wymykająca się jednoznacznym przyporządkowaniom, łatwiej opisać ją w systemie opozycji niż analogii, że jest niespójna, pełna wewnętrznych sprzeczności. Dlatego może przy ilościowo niewielkim dorobku i powściągliwych raczej ocenach jego wartości na tle poetyckiej spuścizny dwudziestolecia, Sebyła nie został zapomniany.

Krytycznym leitmotivem rozważań nad jego poezją jest uwikłanie w tradycję, wręcz tradycjonalizm, a z drugiej strony projekcja pewnych, ujawnionych dopiero po wojnie, a dziś dominujących nurtów literackich: *w tej właśnie poezji odnalazłyby źródła niejedne współczesne nam poszukiwania artystyczne i problemowe.*[1] Fascynująca jest droga wiodąca Sebyłę ku tym źródłom, konsekwencja i logika jego rozwoju. Dorobek, jaki pozostawił, jest całością zamkniętą nie tylko przez fakt śmierci jego twórcy, ale i przez punkt dojścia. Bywa, że śmierć zaskakuje artystę w pół zdania, którego koniec krytycy próbują potem na różne sposoby dopisać. Ale twórczość Sebyły w dostępnym nam kształcie zamyka się pełnymi, pytającymi zdaniami, wywiedzionymi z poetyckich przemyśleń. W odpowiedzi na nie, by uniknąć choroby powtórek, Sebyła musiałby chyba zreformować swoją poetykę, której skuteczność te pytania podważały. Sam uświadamiał sobie taką konieczność i niebezpieczeństwo, będąc bystrym obserwatorem ówczesnych wydarzeń, nieodparcie zmierzających ku katastrofie i obawiał się, że temu nie sprosta:

I śpiew szerzy się we mnie jękiem powikłanym,
wabi pozorem prawdy ukrytym w odmęcie,
podstępnym nurtem wsysa w świat zastany

[1] Tadeusz Nyczek: *Dialog z samym sobą — Władysław Sebyła* (w:) *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Pod red. Ireny Maciejewskiej. T. 2., Warszawa 1982, s. 178.

i obiecuje dać nowy klucz i zaklęcie,
aby się złudy czasu otwarły wierzeje,
i nową pieśnią, nową klęską dnieje...

(PZ, 153)[2]

Tak kończy się wiersz z ostatniego tomiku *Obrazy pamięci* wydanego w 1938 roku. Cykl, z którego ten utwór pochodzi, jest poetyckim bilansem częściej błędów niż sukcesów twórczych. Siebie przeszłego, „chłopca, zagubionego w czasie" czyni poeta adresatem wierszy. Podkreśla jego odrębność, ale dopiero teraz jest w stanie ją zrozumieć i ocenić:

Ciemny nurt mego życia powoli odsłania
sens twojego pragnienia i twego pytania.

Z tej perspektywy: człowieka i twórcy dojrzałego tak widzi początki swej literackiej drogi:

— Myślałeś: Powiem słowo, a świat się otworzy,
zaklęty słowem jak sezam dziecinny,
a kiedy ujmę w dłonie żywioł płynny,
to przyjmie kształty dłoni, co go stworzy.
I ponazywam świat i jego rzeczy,
słów się nauczę wszelkich, jakie są.
To będzie moja walka — i mój trud człowieczy —
i moje zwycięstwo nad mgłą.

(PZ, 149)

Nauka świata jest tu jednocześnie jego kształtowaniem, poznaniu towarzyszy trud przetwarzania, płynności żywiołów i mgle zostaje przeciwstawiona moc słowa i dłoni. Materia poetycka jest niemal sprawdzalna w dotyku, tak plastyczna i konkretna jak tworzywo rzeźbiarskie, dlatego przy jej kształtowaniu istotną rolę odgrywają dłonie — pracy w słowie nadając charakter wysiłku fizycznego.

Poezja jednocześnie otwiera świat, staje się kluczem do jego zrozumienia i zamyka go w nowe kształty, pożądane przez twórcę. Takie przekonania towarzyszyły pierwszym poetyckim dokonaniom Sebyły, które wpisać można w nurt poezji społecznego niepokoju. O takiej wymowie debiutanckiego tomiku *Pieśni szczurołapa* zadecydowała także przynależność autora do „Kwadrygi", która za tym typem poezji się opowiedziała, co jednocześnie wiązało się z określonym sposobem widzenia roli poezji i kondycji poety. Liryka społeczna jest wyrazem wiary w moc artysty, który może swą sztuką wpływać na kształt rzeczywistości, korygować jej błędy, likwidować to, co ją plami. Słowo jest tu narzędziem naprawy świata. Jak w centralnej metaforze tego tomiku: szczurołap swą grą na flecie uwalnia ludzi od szczurzej klęski, tak poeta ukazując nędzę i grzechy sądzi, że potrafi uwolnić od nich społeczeństwo. Takie rozumienie roli twórczości zakłada konieczność szerokiego odbioru, warunkującego jej perswazyjną skuteczność. Aby budzić w czytelnikach najszlachetniejsze uczucia, kształt poezji podlega presji użyteczności. Poetyckość wiersza pełni funkcje usługowe wobec jego utylitarnych zobowiązań. Poezja społeczna najczęściej więc odwołuje się do sprawdzonych i powszechnie aprobowanych technik wierszowania. Słuszne są te rozwiązania, które pozwalają „otworzyć świat", lub raczej otworzyć oczy czytelnikowi. Sebyła w swym pragnieniu odkupienia świata przez słowo poetyckie zgadza się na wszystkie wynikłe stąd ograniczenia. Sięga do powszednich form wypowiedzi: ogłoszenie, spowiedź, modlitwa, dialog. W wierszu

[2] Wszystkie cytaty za: Władysław Sebyła: *Poezje zebrane*. Wstęp i opr. Andrzej Z. Makowiecki. Warszawa 1981. Po skrócie PZ podaję stronę, z której cytuję.

Ogłoszenie otwierającym cykl *Pieśni szczurołapa* posuwa się w uproszczeniach tak daleko, że można mu zarzucić nieudolność literackiego „warsztatu":

Najwyższe góry, sięgające nieba,
Gryzą jak bochny chleba.
Kurzem żelaznej rudy opylone pyski
Nurzają w nafty wytryski.

(PZ, 29)

Tak opisuje zachłanność szczurów. Sztuce rymotwórczej tego cyklu można zarzucić wszystko z wyjątkiem nowatorstwa.

Na uwagę zasługuje foniczna ekspresja jego ówczesnych wierszy, ich instrumentacja, która potęguje recytacyjne walory tekstu. W jednym z wierszy najczęściej wygłaszanych na wieczorach poetyckich *Piechota maszeruje* instrumentacja wzmacnia rytm marsza tak sugestywnie, że był on szczególnie lubiany przez publiczność.

Prawa do góry, lewa do góry
Pyski na kłódki, szczęki — jak kleszcze.
Płoną na karku kawały skóry.
Pięć kilometrów czy dziesięć jeszcze?
Marsz — marsz — człap — człap
Sto kilometrów — kroków sto.
Chlup — chlap — chlup — chlap.

(PZ, 51)

Teksty tego nurtu są jakby przeznaczone do wygłaszania i szereg rozwiązań wprowadzono z myślą o takim ich wykonaniu. Pewne niedostatki i uproszczenia wynikłe z zobowiązań poezji społecznej równoważy Sebyła rozmachem wizji poetyckiej. Już w pierwszym tomiku obrazy rozpinają się między niebem a ziemią. Oscylują między kosmosem a konkretem empirycznej rzeczywistości. Bóg z wiersza *Jehowa* siedzi

Pochylony nad bezdennym kołowrotem
Słońc, księżyców, ziem i planet, gwiazd i komet

i jednocześnie

W malowanym na niebiesko siedzisz niebie,
W szklanej szafce zasunięty w kąt lamusa.

(PZ, 41)

Fabryka w opisie Sebyły staje się niemal kuźnią Hefajstosa, otwartą na wszechświat.

W hali fabrycznej, mrozem błękitnym oszklonej,
Szumi las
I czas przybiera groźnie, rozrasta się w drzewo,
W śmigłą świerczynę, w rzekę, opitą wiosenną ulewą (...)

Tu pracują kowale hardzi, nieustępni —
Tu ziemia rozdzierana tętni.

(PZ, 35)

Właśnie to osadzenie konkretu w ogromnej przestrzeni kosmosu jest pierwszym etapem późniejszej ewolucji wyobraźni poetyckiej. Osaczenie motywów metafizycznych szczegółem wzmacnia siłę wyrazu obu składników wizji poetyckiej, a tym samym dramatyzuje ją jako całość. Opis inwalidy wojennego:

Targnął powietrzem granat: spod belek i betonu
Wynieśli krwawe strzępy, wsunęli do wagonu
Miesiące leżał w szpitalu jak waty kłąb bez ruchu
W oparach jodoformu, w przekleństwach i zaduchu.

zostaje zrównoważony, a właściwie skontrastowany z tłem:

Jak miód jest słodki żar słońca, pachnący cień pod lipą
A ziemia jest jak obłok wilgotnej woni pełna,
Mgła ranna i wieczorna jak miękka, biała wełna.
Modli się kadłub ludzki o moc długiego życia,
— Tyle jest zim do śmierci... i wiosen do wypicia...

(PZ, 71)

Nie jest to regułą. Są wiersze wyraźnie „realistyczne": *Woźnica, Koń, Podwórzowy grajek*, i takie, które oscylują wokół abstrakcji i metafizyki: *Burza, O serce mego serca*, ale zasadą całego tomiku jest opozycja dwóch języków; współistnieją słowa potoczne, ostre, czasem wyraźnie współczesne i słowa z arsenału typowych środków poetyckiego wyrazu. Z jednej strony natykamy się na takie sformułowania:

Dziurawe buty, śmierdzące onuce
Schlapane portki, schlastane pyski...
Zsuńże się, bracie, na swoją pryczę,
Zrób trochę miejsca, psia twoja mać.

(PZ, 52)

A z drugiej: gwaździste bezdroża, przepaście, krynice

W wielkiej cichości w mroku gwiazd majestat wód się przelewa
Dysząca gwiazd oddechem niezgłębiona studnia

(PZ, 53)

Rozbieżność tych dwóch światów a także dwóch opisujących je języków, ich nieprzystawalna przystawalność organizuje poetykę wczesnych wierszy Sebyły. Motyw zagubienia w podwójnej rzeczywistości zostaje zasygnalizowany już w tym pierwszym tomiku. Niezdolność do odnalezienia swego miejsca właściwa jest naturze człowieka:

W błękitnej wisimy próżni,
Między niebem i błotem pól.
Jesteśmy różni:
Śmiech nosimy — i ból

(PZ, 89)

której sprzeczności potęguje jeszcze poetycka wrażliwość. *Pieśni szczurołapa* zamyka wiersz *Poeci*, requiem poezji społecznej i ewokowanego przez nią obrazu mocy poety. Wierzący w jej społeczne posłannictwo czują się oszukani, niepotrzebni i bezsilni:

Wiedzą dobrze, że nie sięgną do nieba sznury słów uwitych z konopi
Że płynie bez przerwy rzeka, która wszystko najciszej zatopi
Że wieczność połknie ich słowa, modlitwy nabrzmiałe słodyczą
A bluźnierstwa i klątwy — gwiazdy fioletowym światłem zakrzyczą.

(PZ, 93)

Poeta, który próbował uczynić ze swej sztuki narzędzie mocy,

uświadamia sobie, że to ona nim zawładnęła. Z tą świadomością wchodzi Sebyła w drugi tomik *Koncert egzotyczny*, odbierany przez krytykę jako diametralnie różny od *Pieśni szczurołapa* a będący przecież, czego postaram się dowieść, naturalną konsekwencją wcześniejszych rozstrzygnięć. O łączności między tymi dwoma tomikami, a później także trzecim *(Obrazy myśli)* świadczą: przetworzone w różnych wariacjach problemy wojny-katastrofy, stałe motywy organizujące wizję poetycką, pytania stawiane sobie — poecie.

Poezja społeczna była, jak ją ocenia Sebyła, nieudaną próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie o własne miejsce. *Młyny — sonata nieludzka* są teraz czymś innym — oddaniem się żywiołowi sztuki w oczekiwaniu, że odpowiedź znajdzie się sama. Wizja poetycka tu skonstruowana (demoniczne młyny w krajobrazie nocy) wydaje się zapisem marzeń i koszmarów sennych. Szczegół pełniący tak istotną rolę wcześniej, tutaj odrealniony, nie przeciwstawia się przestrzeni kosmiczno-poetyckiej, ale zostaje przez nią pochłonięty, zmielony. Nie spełnia się prośba poety:

O nocy, wyzwól mnie od złych,
warczących w wietrze skrzydeł,
od młyńskich kół i od krwawiących szprych,
i od szatańskich sideł.
A pozwól szumieć płowym morzom zbóż
dymiącym pyłem
i mlocznym walom przelać się wzdłuż
piaszczystych łach przez wodorosty zgniłe...

(PZ, 97)

Świat przedstawiony, który w *Pieśniach szczurołapa* można by, nie wchodząc w subtelności, nazwać realistycznym, nabiera oto charakteru symbolicznego „Poetyzmy" równoważone wcześniej elementami języka potocznego panują teraz niepodzielnie. Słowo staje się migotliwe, nie wskazuje na żadną konkretną rzeczywistość. Świat w nim zbudowany jest światem niesprawdzalnym i niesprowadzalnym do kategorii pozaliterackich. Lecz jednocześnie *Koncert egzotyczny* zdaje się zaprzeczać, aby takie rozwiązanie zadowalało poetę:

Twardo stukają rytmy, pusto dźwięczą słowa,
które nie mówią nic.
Apollinowa — cóż mi dajesz, mowo?
Nazwaniem chcesz mi szukanie zastąpić?

Ale mimo to:

Poezjo! Wracam do ciebie pokorny,
nie wyżebrawszy żadnej prawdy światu,
choć wiem,
żeś tylko kołami na wodzie

(PZ, 119)

Kolejnym etapem na drodze poszukiwań, z której nie ma już ucieczki, staje się nie tyle „wydzieranie prawdy światu" ile doszukiwanie się jej na terenie poezji. Wiersz nie penetruje problemów leżących poza zakresem swego tworzywa: skupia się na nim samym; niekiedy wkracza w rejony pokrewnych dziedzin sztuki. W tym kształcie nie musi już poezja odwoływać się do szerokiej publiczności, a co za tym idzie, rezygnuje z uproszczeń warsztatowych. Regularność wiersza zastępuje rozchwianiem wzorców rytmicznych i składniowych. Proste, krótkie zdania zostają wyparte przez bardziej skomplikowane struktury składniowe. Komplikują się także układy rymowe. W przeciwieństwie do pierwszego

tomiku tutaj rymy z zasady są niegramatyczne, wzorzec rymowy na przestrzeni całego utworu nieregularny, składnia łamana układem wersowym itp. Autor rezygnuje z poprawiania świata na rzecz doskonalenia kształtu swej wypowiedzi. I to jest część odpowiedzi na pytanie o istotę sztuki poetyckiej, odpowiedź immanentna. *Koncert egzotyczny* posiłkuje się terminami z zakresu muzyki: *Młyny — sonata nieludzka, Osiem nokturnów, Trójśpiew prosty* to tytuły cykli stanowiących jego zasadniczy zrąb. Widoczna jest tu tendencja zgodna z naszym twierdzeniem o symboliczno-ekspresyjnym charakterze świata przedstawionego. „Klasyczni" symboliści także postulowali umuzykalnienie języka poezji, a to celem wzbogacenia skojarzeń, poszerzenia pola możliwości interpretacyjnych. Wcześniej instrumentacja służyła podniesieniu walorów perswazyjnych tekstów, teraz podnosi ładunek poetyckości w nich zawarty, skupia uwagę na słowie zorganizowanym na kształt muzyczny. Konkretności materiału, w którym poeta chciał rzeźbić swój społeczny ideał sztuki zostaje przeciwstawiona ulotna, niesemantyczna materia dźwięków. Ale i te eksperymenty bywały już wcześniej (w neoromantyzmie) podejmowane. Poszukiwania Sebyły są sprawdzianem arsenałów tradycji poetyckiej, przymierzaniem się do niegdyś skutecznych i nowatorskich taktyk. Współczesne próby odpowiedzi, programy poetyckie futurystów czy Awangardy darzy on poetycką dezaprobatą.

Reminiscencje z tradycji kulturowej funkcjonują w tej poezji także bezpośrednio. W pierwszym tomiku ich sygnałem były *Ryby na piasku* z podtytułem *Słowacki*, wiersz *Beethoven*, w *Koncercie: Dialog w ciemności. Wiodą Don Kichota* i *Hamlet*. W *Obrazach myśli*, gdzie niektórzy skłonni są dopatrywać się aluzji do *Godziny myśli* Słowackiego znajdujemy: *Grób Słowackiego*, wiersz poświęcony K. Szymanowskiemu. Jedno jest pewne Sebyła rezygnując ze społecznych obowiązków swej twórczości — szuka dla niej oparcia w kulturze. Nie znosi to niepokojów, przeciwnie, wzmaga je. Znakiem zapytania zostaje opatrzona kwestia słowa, tworzywa poetyckiego, jego wiarygodności, przystawalności do rzeczy i czynów. Oto dobitna definicja słowa jeszcze z *Pieśni szczurołapa:*

— Księżyc srebrzystą miotłą zamiata podłogę
Zaśmieconą słowami — snami o potędze.

(PZ, 39)

Pytanie o możliwość wyrażenia bogactwa świata:

Jakim słowem z pluskiem rozmawiać?
Jakim śpiewem mówić z płynieniem?
Jakich szumów musiałby wiatr nawiać,
By nie były tej rzeki cieniem?

(PZ, 46)

i odpowiedź

Łowco słów, zapomniany i smutny
Zaśpiewajmy razem przy flecie
O tej rzece żywej, okrutnej
I tonącym, tonącym poecie

(PZ, 47)

A w *Koncercie egzotycznym:*

Bo cóż słowo? Tylko cień rzucony
z ducha człowieka na otchłanie rzeczy

Cóż mi, że przedmiot cieniem określony
skoro istnieniem swym ducha kaleczy?
Słowa to — czynów mity
(PZ, 120)

W kontekście tych „lingwistycznych" zwątpień pojawiają się rozważania o istocie zależności człowiek — słowo. Peregrynacja w poszukiwaniu wyjścia z tych dylematów znajduje się w centrum poetyckiego zainteresowania. I być może jest to właśnie jedyny cel ludzkiego istnienia, ludzkiej obrony przed przeczuwaną katastrofą:

Ty szukasz siebie w rzeczy, w słowie i rozumie,
aby na dnie wszystkiego dojrzeć oko próżni.
Czemu nie chcesz uwierzyć w noc zawisłą nad światem
choć wiesz, że gdybyś własne serce rozciął,
znajdziesz w nim tylko to, co koniecznością,
A wolność? Puste słowo. Nic poza tem.
(PZ, 126)

Nieszczęścia człowieka, których źródło upatrywał Sebyła początkowo w wadliwym układzie społecznym czy politycznym, wynikały z niesprawiedliwości lub spowodowane były wojną, tutaj spowodowane są niemożnością zrozumienia istoty ludzkiej, niemożnością porozumienia się i znalezienia odpowiedzi na zasadnicze pytania. Mimo absurdalnej formy istnienia:

Nie w myśleniu i nie ma cię w mowie
Co ze zderzenia słowa ze słowem powstaje,

mimo osamotnienia, jakie stąd wynika — człowiek to brzmi nie tylko tragicznie, ale i dumnie. Jest bowiem większy od swoich słów:

Tyś ziarnem czynu i wolności wolą
Tyś jest człowiek, ruch jakiś wynikły z kurzawy
woli wszechświata. Słowo nie jest twoją miarą.
To wodospad szumiący przez śluzy z nadmiaru
wód wiosennych, od których napęczniały stawy.
(PZ, 127)

A jednak uświadamiając sobie nieprzystawalność języka i świata, faktyczną niemoc swej sztuki, nazywając siebie przeklętym — poeta postępuje ciągle niczym Hamlet z *Dialogu w ciemności*.
Próbuje dowieść ledwie przeczuwanej prawdy, a nawet ginie w jej imieniu. Poemat ten jest najpełniejszym chyba wyrazem stosunku Sebyły do poezji. I najdojrzalszym. Jest diagnozą, jaką postawił temu nurtowi w swej twórczości, który dziś można by z pewnymi zastrzeżeniami nazwać „prelingwistycznym". Zainteresowanie słowem, przy jednoczesnym poczuciu zagubienia się w nim, spowodowane jest Nocą, która nadciąga.

Kiedy świat zachodzi, nie, kiedy noc zapada nad światem,
słowa rosną nad miarę coraz większe, coraz potworniejsze, póki
w mroku słów, w krzyku słów nie zginą rzeczy i czyny.

(...) Nocą budujemy ze słów katedry, które kiedy w nie uderzyć
ręką, okazują się złomami nagich i jałowych skał.
Noc świata.
(PZ, 133)

Narzędzie porozumienia, jakim dotychczas był język, ponieważ słowo następowało po czynie, staje się w mechanizmie ciemnych sił sposobem okłamywania, zacierania związków rzecz — słowo, czyn — słowo. Nieświadom tego Don Kichot dopiero rzuciwszy się z mieczem na wiatraki dostrzega swą omyłkę:

— Zabiłem wiatrak... nie!... człowieka! (...)
— Ktoś ty był?... Prawda?...
(PZ, 136)

Być może Hamletowskie wątpienie, a nie wiara Don Kichota, skuteczniej chroni przed czasem Nocy.
W poszukiwaniu odpowiedzi poeta często zwraca się do Boga, nawet wątpiąc w jego istnienie. Pytanie o istnienie Boga i pragnienie, aby istniał przenika tę twórczość od pierwszego do ostatniego tomiku.[3]

Nie strasz mnie bogiem, który za zielonym stołem
Siedzi i świat świdruje, złym, sędziowskim okiem.
Ja mam swojego boga, który jest obłokiem (...)
I jest nowym, przeze mnie wymyślonym słowem.
(PZ, 31)

I w tym właśnie kształcie Boga-idei, słowa, Ojca, „którego nie ma" powraca w cyklu *Ojcze nasz*. Bóg jest tu mitem, ucieczką zagubionego w ciemnościach człowieka, bytem upragnionym, który ludzkim szamotaniom nadawał kiedyś sens, tworzył wyższy porządek, a teraz istnieje tylko jako uosobienie tęsknot do tego porządku, jako element kultury.

Twoje królestwo — to są moje niepokoje
z gwiazd narodzone, z ciemniejących dróg
które prowadzą w nieznane przestrzenie
tam gdzie się dzieją śmierć i narodzenie,
gdzie myśl się budzi, wyzwolona z trwóg,
choć widzi, że przeminiecie ze swym pokoleniem
(PZ, 162)

Coraz częstsze rozmowy z tak pojmowanym Bogiem są w gruncie rzeczy rozmowami z samym sobą, penetracją własnego wnętrza. Sztuka poetycka przekształca się w sztukę życia, immanentną sprawę jednostki ludzkiej. Towarzyszy temu świadome poddanie się regułom poezji z jednoczesną zgodą na jej niedoskonałość, na kształt hartowany i ciągle sprawdzany w ogniu pytań i wątpliwości. Poezja staje się jakby ostatnią deską ratunku, która, gdy się jej chwycić, może okazać się brzytwą. Jest schronieniem, choć niezbyt pewnym, przed niewiadomą, boleśnie przeczuwaną katastrofą.
Podobnie jak sfera najprostszych uczuć i faktów organizujących życie. Narodzenie, głód, śmierć są tematami hymnicznego *Trójśpiewu prostego*, dramatycznej pochwały ludzkiego nienasycenia, urodzin i zgonu — jedynych zdarzeń pewnych w ludzkim istnieniu. Domeną ukojenia i spokoju, jak gdyby im przeciwstawioną są uczucia rodzinne związane z matką, ojcem, bratem, synem, żoną. Warto w tym miejscu zauważyć, że większość wierszy im poświęconych została wydana z

[3] Pisze o tym L. Isakiewicz: *Władysława Sebyły dialog z Bogiem*. „Poezja" 1978 nr 10.

rękopisów, już po śmierci autora. Stanowiły chyba pas bezpieczeństwa, prywatną terapię, której poeta nie chciał stosować na oczach czytelników. Uderza w nich swoiste na tle całego dorobku urealnienie słowa, uproszczenie środków wyrazu właściwe pierwszemu etapowi twórczości Sebyły. Świat przedstawiony tych utworów ma w przeważającej mierze charakter realistyczny, jakby przyległość uczucie — słowo została nienaruszona. Jeden z nielicznych erotyków wspiera się lirycznym opisem letniego Wilanowa.

Fijołkami oczy ci pachną,
Ręce parnym, wilgotnym sianem,
Nie pozwalasz mi nocą zasnąć,
Budzisz męką braku nad ranem,

Ociekają miodem lipy w alejach
Śni na klombach las tulipanów
Z miski nieba błękit się leje
Na maleńki, daleki Wilanów.

(PZ, 195)

Zapachy lata splatają się z wonią ciała ukochanej, obraz przyrody przesłania jej postać, odrealnia kształty, sam będąc bardziej konkretnym niż osoba na jego tle widziana.

Motyw Boga, refleksji nad zobowiązaniami sztuki, przenikanie się konkretu i poetyckiej, fantastycznej wizji, przywiązanie do tradycyjnego wzorca poezji przy jednoczesnym uwrażliwieniu na problemy współczesności czynią twórczość Sebyły całością jednolitą i spójną mimo różnic między punktem wyjścia a momentem, w którym się urywa. Jak gdyby na przekór ciemności i mgle, które kryjąc świat utrudniały w nim rozeznanie, obrazy poetyckie buduje poeta z określonej liczby elementów, wprowadzając je w różne związki i kombinacje. Są to słowa i obrazy tradycyjnie poetyckie. Przez poetyckie rozumiem takie, które odczuwamy jako właściwe poezji, sztuczne poza wierszem. Znamienny to paradoks: poeta tak podejrzliwy wobec języka zawierza mu na pewnym, ograniczonym terenie. Deklarowanej nieufności i zwątpieniom przeczy poetycka praktyka. Klęska na terenie poezji społecznej skierowała jego zainteresowania ku rejonom kultury. Nie chcąc jednak, by słowo symboliczne wymknęło się mu spod kontroli zastosował metodę ukonkretniania przez powtórzenia, tym sposobem czyniąc je ekwiwalentem określonych uczuć i nastrojów, tworząc ich historię w przebiegu własnej twórczości. Tak powstaje język w języku. Słowa te grupują się w czterech zasadniczych przestrzeniach semantycznych:

niebo — słońce, gwiazdy, księżyc, obłoki
ziemia — drzewa, trawa, woda, błoto
kolory — niebieski, zielony, czarny, biały, srebrny
wiatr, otchłań, cień, które znaczą nieuchwytność a zarazem zagrożenie.

Problem wymagałby właściwie odrębnej analizy, tutaj poprzestanę jedynie na jego zasygnalizowaniu. Dla przykładu spróbuję zaobserwować jak zmienia konteksty słowa „zieleń":

I morza zielone od burzy
(PZ, 30)
Twój mundur jest jak trawa zielony
(PZ, 42)
Nie strasz mnie bogiem, który za zielonym stołem
siedzi i świat świdruje złym, sędziowskim okiem.
(PZ, 31)

Pod zielonym powiewem księżyca i fletu
Rumieni się wosk żółty na zmarszczonych twarzach
(PZ, 39)

Śpiewający wiatrem zielonym
za zapadłym w otchłań kometą
(PZ, 49)
Już nie ma czego pić zielonym ustom
(PZ, 49)

Kolor zielony użyty najpierw w kontekście realistycznego opisu oznacza barwę wody i trawy. W trzecim przykładzie staje się kolorem sędziowskiego stołu, za którym zasiada bóg. Pełni rolę konkretnego szczegółu w obrazie już nierealistycznym. W dwóch następnych cytatach staje się barwą powiewu wiatru, zyskuje charakter symboliczny ze względu na kontekst, ale przez pamięć poprzednich użyć jest nadal kolorem trawy i „sprawiedliwości". W ostatnim przykładzie budzi zaś prawie groteskowe skojarzenia. Słowo zostaje uwiarygodnione poprzez tekst przydatności w obrębie zmieniającej się poetyki Sebyły, która jednocześnie stanowi jego (słowa) biografię.

Sebyła nie jest poetą jednego wiersza. Jego twórczość znaczy jako całość. Pojedynczy wiersz wydaje się wtórny, a często nawet nieciekawy. Dopiero *Poezje zebrane* dają świadectwo burzliwej biografii twórcy, który w swych poszukiwaniach powtórzył doświadczenia poezji końca XIX i początku XX wieku (poezja społeczna i symboliczna), przeżył je bardzo po polsku (romantyzm: Norwid, Słowacki, Brzozowski) i w tym materiale próbował znaleźć rozwiązanie na miarę własnych czasów i poetyki. Pozostał jednak w kręgu odpowiedzi zawartych w pytaniach. A postawił sobie te same pytania, na które poeci-lingwiści także dziś poszukują odpowiedzi. Diagnoza jest podobna: język przestał być wiarygodnym narzędziem porozumiewania się, przez to poezja utraciła złudzenie wpływania na losy świata, może im tylko towarzyszyć. Dla współczesnych poetów tzw. nurtu lingwistycznego język stał się nie tylko przedmiotem poetyckich rozterek, ale i podmiotem, który umiejętnie sprowokowany sam się oskarża.

Istnieje pewne określenie stosunku do religii: wierzący niepraktykujący, które w przypadku Sebyły można by sparafrazować: wątpiący praktykujący. Wyrażał przecież swe poglądy w języku, słowach, którym odmawiał wiarygodności. Nie mogąc znaleźć innego wyjścia podjął próbę przywrócenia zaufania do poezji testując przydatność zastosowanych wcześniej rozwiązań, których słuszność potwierdziła już tradycja. A jednak sam odczuwał tragicznie nieprzystawalność tej metody do czasów, w których przyszło mu żyć i umierać:

Ów poszukiwacz prawd, a kolekcjoner trumien
w posągów tłumie błądzi, w składzie słów.
stojących długim rzędem w starym tumie
z otwartym martwo okiem greckich krów.

Któżeś ty, martwa kukło? — Prawo dziejów.
Gdzie życie twoje? Tu nieżywe trwasz. —
— W dziejach. — A tu? — To wzór dla słowolejów —
... I poszukiwacz prawd odwraca twarz.
(PZ, 182)

Wiesława Wantuch

MICHAŁ SOKOŁOWSKI

*

*   *

MÓWIĆ
to znaczy
mówić ziemią.
Przedmioty poruszają się
robaczkowymi ruchami
krtani. Sterta świata
rośnie jak
Babel.

*

*   *

BAŚNIOWO
podmokły las.
Przeciwdeszczowe schrony
meliorantów wypełnił wodnisty
zacier. Bąble jak puste
gałki oczu odrywają się
od dna. Delirium

odeszło na wyżej
położone kwatery.

*

*   *

MOKRY
pisk miotu:

każde szczenię
do suki, każde

do Wisły.

*

*   *

SPOTKANIA,
węzły sieci.

Płynąca w oka źrenic
z cienia wycięta postać:

przez wszelką stratę
prześwieca dar.

*

*   *

SZARY,
na zmierzch mielony
beton. Cienie domów
wylegują się przed norami.
W gniazdach robi się biało
od pościeli. Słychać mokre
odgłosy życia: tylko zmarli
wyszli na ląd. Pod stopami
garbi się dno
wilgoci.

*

*   *

CORAZ BARDZIEJ
ciążą nam spotkania.
Ponowne przywidzenia
gasną jak słomiany ogień.
Patrzymy sobie na ukos: twarze
na krawędzi widzenia gubią ostrość:
na chwilę czytelna staje się faktura
muru lub kora klonu. Z szarego tła
dochodzą nas ciepłe jak popiół
słowa, które na poczekaniu
wymyśla sobie
nuda.

*
* *

DARY
omdlenia

i zapach pokory
przychodzących do siebie

z niczym.

*
* *

CORAZ MNIEJ CIENIA
rzucają godziny:

przez gałęzie
prześwieca siedem

gwiazd apokalipsy.

*
* *

KRÓTKO
po trzydziestce
życiorys staje się
coraz krótszy. Wspomnienia
w mgiełce troski wypadają
jak włosy. Życie
staje się siecią o ogromniejących
okach, przez które przepływają
z lekka cuchnące fenolem
dni.

*
* *

W PRZECIWNE STRONY
jedzą chleb.

W przeciwną stronę
drążą jamę

Babel.

*
* *

ZNOSZONE
na stertę darów
łachy. Przyjazną rączką
machają ku nam nagie,
bezsilne jak zmarli
współczucia.

Szczyptą palców
przerzucam myśli

o świerzbie.

*
* *

ODLUDZIE
z bielmem na horyzoncie:
martwy łabędź lub porzucona
przez stado zaspa.

Pod uniesionym skrzydłem
przenikające się obrazy:

ogrody sanatorium,
robactwo.

*

*   *

DZIAŁOWA
ściana,

ze zgrzybiałym naciekiem
ucha: w łożach

skrzypią
następni.

*

*   *

NA KOŃCU
wstępnej linii przodków

twój

wycięty ze skały
sobowtór mówi:

alfa.

*

*   *

NOCNA CISZA.
Wargami
poruszają tylko
wegetatywne skurcze.
W ustach
bezszelestnie fermentują
resztki wczorajszych
snów. Robi się
kwaśno: świta.

Michał Sokołowski

WALDEMAR DRAS

PIEŚNI Z MES

(fragmenty)

Rzeka dalej łódź waszą unosi, unosić ją musi.
F. Nietzsche

I

Później, jak powiedziałeś, na białe niebo przechyli się jastrząb naszych kości. I płacz, spłaszczony, przygnieciony kolanami, i mózg, ten otwór, tu i tam wszystkie bliskie nam miejsca szybko skarze na krzyż. A tu i tam, jak powiedziałeś, jest gdziekolwiek, lekko wygięte na wschód, w drogę. Tylko dźwięk podków wrasta w nieznane jeszcze powierzchnie i łączy się z ich utratą.

I wysokie jest światło dla liści, kiedy te spadną.

Czarnej, bo czarnej w rowach wodzie i oplutym przez ogień kamieniom tak powiedziałeś do snu. A lód rozmrożony twoimi dziąsłami już teraz wypływa na dalekie łąki. Tak powiedziałeś, wypływa.

II

To postanowione w nocy: jest błękit, kolor naprawdę niebieski. I jest koń, jedyne zwierzę zawsze w ruchu. I jest popiół, bo tylko człowiek go przewidział.

Spadający na liście ptak. Liście spadające na liście. Wyciszenie śpiących zmarło. Niebo wysokie ustrzelone gwiazdami stąd, w lampce wina... Ach, lepiej zbłądzić niż wrócić do kogoś. (Daleko stąd i blisko każdy widzi to, co umie. Ja wybrałem spłuczkę serca!).

III

Na tle rozłupanej, czarnej wnęki, dałem ci imię, abyś mógł mnie zawołać: Słowa stamtąd, już powiedziane, usław je jawą snu.

I nikt więcej ponad wodami. I ty, nazywający z popiołów. Bo nikt na podobieństwo twoje nie stworzył nocy dla obojga z kości, ale odepchnął ją. Nikt.

Są tacy, którzy na to co było, nie znajdują odpowiednich słów. Przeszłość jest nieuleczalna.

IV

Wieczór był blisko. Wracaliśmy przez piaski. Na sczerwieniałym niebie, powiedziałaś pod wodą, z której wyszliśmy razem, rozmazał się ptak z chórów przyleśnych. (Dzisiaj trawa inaczej zielona jest niż kiedyś).

Przeskoczyliśmy wodę w tym samym miejscu, blisko siebie. Błysnął koszyk jeżyn, pierścionek, język. Ptak spłonął na wysokiej, ciemnej gałęzi. Później, przy krzyżu, nad którym nic więcej nie było widać (nie czeka się wtedy, nie błądzi, nie śpi) uwiesił się księżyc. Krzyknęłaś, jamy drzew na stoły, domy i łodzie, jesteśmy! Ognisko przy moście wydymiło się zanim zdążyliśmy je przeżyć. (Wbite w popiół kije to szkielety węży). Inne zwierzęta, koczujące we śnie, przysiadły na wypływającym z rzeki wiośle, uniosły je i odepchnęły się ze świata tego...
Nasz dom był niżej, w miejscu.

V

Jedno nieznane dotąd spojrzenie, oszklone różowym niebem w stronę takich obłoków, jakie opisujesz, wystarczy aby tylko one istniały i nic więcej. Bo w co jeszcze możesz uwierzyć? I po co?

(Pociemniałe lampki trzeszczą na białych grobach. Dlatego widzisz ich coraz więcej).

VI

Odciśnięte w ścianie gałązki poruszają się niezależnie od wyobraźni siedzących niżej. Mam je na końcu języka, w błocie. Wierzę tylko w to, co mogę zniszczyć. (W dobrze naciągnięte płótno, na pierwszy rzut serca, wbije się każdy nóż).

VII

Nie słyszę rzeki, ale mogę ją pomalować.

A tobie kto śpiewał? Kto podnosił cię do wysokich, szybkich okien i mówił: patrz teraz! Ja uczyłem się na dole. (Zakrzywiony w szklance nóż istnieje od dawna. Tak jak czas odmierzony z piasku i zasypane przed wiatrem ognisko).

Gdyby Bóg nie był realistą, człowiek nie mógłby go stworzyć.

VIII

Wszystkie liście są napisane. Papieros spada na podłogę, palce kopcą dalej. Słońce też jest czerwone. Powoli, tuż nad ziemią, przekręca się ptak-nie-ptak. Siostra mówi po lustrze: muzyka jest przez cały czas, za to fiołki — jeden po drugim. (Kompot z wiśni jest cudowny. W smaku powinien przypominać ci rysunki Jeana Cocteau).

IX

Pokój w nocy. Dziewięć rzuconych w ścianę ołówków. Krechy brwi. Magiczne słowo Tu.

Długimi, śliskimi pałeczkami uderzasz w to, co śpisz. Z umazanej po bokach księgi dowiadujesz się, że „skończone zostały niebiosa, ziemia i wszystkie ich zastępy, chociaż nie było jeszcze krzaku polnego".

Dzwonki poruszyły się w tym samym miejscu, w perspektywie ogrodu i

podniesionej do ust lampy. Później niebo postrzępione od dachów nad Haily, Marsylią, Valvis, Val-Mont. I nic.

X

Jedno serce krąży na dwoje. To, co cię jeszcze żebrze zamienia się w igłę, śpiew, pocałunek. Ale ty nie pochylasz się tam. Ty pochylasz się tu. (Kąpiel świec trwa w blasku jednego spojrzenia).

Obrazy głębią się wśród fal, wlizują jasny brzeg pod siebie. Piaski wyrównują ślady kół. Wystarczy jedno ślepe zwierzę, kiedy ucieka i jesteś sam.

XI

Opuszczony wieczorem pokój z suknią nie zna świateł, dzięki którym zaginął. One tylko niczyim kwiatem wspięły się w białej lampce. A ty myślisz — niczyja chwila.

Istnieje tylko to, o czym się dowiesz. Ale jaki będziesz wtedy?

To, co widzę i to, co sobie wyobrażam (co w każdej chwili może się pojawić, jak dom który runął) dalej podlega tym samym prawom. Tym bardziej może być wzniesione.

XII

Jest świat, który jest blisko i nie ma świata. (Dym przybrał postać kilku rzeczy na raz, które później nie dały się zdmuchnąć).

Jest czas, który minął, ale nie może minąć czas.

XIII

Deszcz pada źle. Kto raz usiadł sfałszował cały świat.

XIV

Teraz jest ciemno. Na szklance leży nóż. Mówisz: chodź, narysuj mi to. Deszcz przedłuża się w oknach niebieskich i niebieskich. Latarnie krążą, jedna jest drugą. Zawsze jedna. Ja rysuję serce, widok w puszcze. I wszystko ciągnie w dół.

XV

Przed nami dom, wysuszone w słońcu krzaki. Mężczyźni w szarych koszulach, ich kulawe siostry, złote wózki, spędzają czas na lądzie którego nie zamieszkują. Dalej trawy, pochylone nad rzeką ptaki i konie.

Wieczorem mężczyzna w różowej kamizelce podnosi czarny młot, uderza w wiszące na haku drzwi. Po drugiej stronie, w zimie, obraz kobiety w studni — miejsce to nie może być ani odnalezione, ani odwrócone. Jest tak, jak jest.

Zarażony mózgiem wzrok powiewa we wszystkich kolorach.

XVI
Nie ma rzeczy, przed którą nie dałoby się wykopać dołu, nie ma. Nie ma kwiatu, którego nie dałoby się ściąć, nie ma. Nie ma kobiety, przed którą nie ukrywa się chociaż jednego listu, nie ma. Ani nocy nie ma, których jeszcze nie było, ani słów które by je pojęły. Ale jest nóż, zawsze ostry, albowiem obraca się w każdą stronę jak pocałunek. I taki nóż uchowaj przede mną, Mes.

XVII
Fontanna zamrożona. Czarny sklepik przechylił się z kwiatami i jest. Stąd muzyka. I coraz wyżej mosty.

Ptak przelatuje w chmurę i wraca zręczniejszy: studnia z płonącym kołem jest jego pierwszym wrażeniem nad ziemią w nocy. Dalej dźwięki, dźwięczcie! Być może zobacz my się jutro. Wszystko zależy od tego, jakie niebo odbije się w wodzie. A jeszcze wyżej za szkłem, sine owoce — punkty najbardziej świecące. A później nic.

XVIII
O, dany ci kwiat. Jeden więcej.

Na wbitym w ścianę gwoździu wiszą złote pierścionki, miękkie naszyjniki, bransoletki. Okno jest otwarte. Pajęczyna gałęzi przesuwa się w stronę naszych ust. Wypowiadamy je. I tak niebiesko porzucone wstążki, że nie wiem jak ci je wskazać. I po co.

XIX
Mówmy sobie dobranoc, nie dotykajmy się. Każdy obraz uniemożliwia coś. A wszystkie kwiaty są białe.

XX
Słońce w rogu. Szyby wyginają się jak choinki wnoszone do domów przed zimą. Nie myślę o tym, ale widzę to. Moje serce bije po to abym stał. I mam tylko jedno życzenie — kogoś dalej. Interesują mnie tylko te chwile, po których wybiegam. (Studni nie omija się. Ona jest. Gdyby nie oczy widziałbym ich znacznie więcej).

XXI
Niski ogień. Nie ma innej zależności między tym, co widzisz inaczej a tym, co nazywasz — cały świat jest o drugiej stronie. Poza tym są dzieje nocy. Wyobraź to sobie, każda myśl jest dalej. I są chwile potem. Więc skoro przyszedłeś musisz odczuć to tak, jak ja — tylko po raz pierwszy dla nikogo. Musisz powiedzieć: tak, to jest tutaj, czas zawsze przyszły, gdyż nieskończoność nie może być ustalona. Cóż z tego, że kwiat róży i czyjaś zamrożona w czystym, bezkształtnym niebie głowa nie są tym samym. Dla mnie nie ma znaczenia, kto pierwszy będzie obdarowany.

Wierzę w miłość węża opętanego własnym, wijącym się sercem. Wierzę w to, co widzi przeskakujący przez potok ślepiec.

XXII
W nieznanym nikomu ogrodzie, w świetle dopalających się świec, ktoś, kto jeszcze nie przyszedł i ktoś, kogo wciąż nie widzimy, uderzają w czerwone struny unoszącego się nad rozpalonym o świcie ogniskiem instrumentu. Dziewczęta ubrane w jasne sukienki zachwycają się srebrnym, wywieszonym w lustrze kotem, obserwują zamrożone w jego oczach owady. Nagle jedna z nich, z doczepioną do zimnej ręki lampą, wybiega na drewniane, skręcające wprost do sypialni schody. Teraz inny mężczyzna, który mieszka obok, wpatrzony w długi nie oświetlony stół, po raz ostatni słyszy głos swojej córki, gdy ta po raz pierwszy wymawia jego imię tańcząc wśród ciemnych krzewów na dole.

1981 r.

Waldemar Dras

STEFAN WEBER

ROZTERKI KAPITANA

Żona odleciała do Genui kilka dni temu, więc dopiero za dwa tygodnie — po zakończeniu wycieczki przez zachodni akwen Morza Śródziemnego dowie się, jak dużym zaufaniem darzy Szef jej męża — Kapitana B. Zresztą będzie już wówczas chyba po wszystkim. Kapitan wyjaśni okoliczności morderstwa (tępe narzędzie, ciało na wysypisku) mężczyzny, którego zwłoki legitymują się jedynie tygodniowym biletem komunikacji miejskiej. Można by sądzić, że do decyzji Szefa nie należy przywiązywać przesadnej wagi, bowiem sprawa jest dość błaha. Funkcjonariusze policji wiedzą jednak swoje. Kilku zasłużonych oficerów liczyło na otrzymanie tej sprawy w zastępstwie przebywającego na urlopie majora T. Wszyscy oni rozumieją, wyczuwają, że czasy są ku temu, by mnożyć swe zasługi, zdobywać uznanie, trafiać na łamy najgorszych nawet gazet. Policja złapała wiatr w żagle, zaczęto ją wreszcie doceniać, a najzdolniejsi ludzie mogli oczekiwać pięknych gratyfikacji w rozmaitej postaci. Sam Szef kroczył na czele tego pochodu wytrwałych — wiedziano już powszechnie, że we wrześniu miasto stołeczne obdarzy go zaufaniem, powoła do parlamentu, w którym — nie ulegało wątpliwości — nie zadowoli się rolą suflera czy klakiera. Uważano go za wpływowego eksponenta tendencji liberalnej, bo potrafił czynić gesty przyjazne i pojednawcze wobec najbardziej nawet zakamieniałych wrogów, dbał bardzo — również w niełatwych czasach — o uposażenia, kwestie bytowe, a ponadto — czegóż nie wymyślą kawiarniani malkontenci i prześmiewcy — nader nieudolnie kierował głośną akcją przeciw stadom zbuntowanej młodzieży na międzynarodowym lotnisku. Jednak z drugiej tej jakby ważniejszej teraz flanki nic kandydatowi nie zagrażało — dziękczynne adresy rządów Stanów Zjedn., Hiszpanii i Brazylii po wzorowo przeprowadzonej operacji antyterrorystycznej uświadomiły opinii, że porządku pilnuje człowiek twardy, rzutki, odpowiedzialny, daleki od nadawania swemu liberalizmowi nazbyt rozszerzającej, karykaturalnej interpretacji. Kapitan B. — by zejść na ziemię — nie miał aspiracji politycznych, jedynie zawodowe i to dość niesprecyzowane. Rozróżniał po prostu lepsze i gorsze, awans i degradację, codziennie modlił się o pomyślny obrót spraw żony i swoich.

Teraz przystąpił do powierzonego zadania sumiennie jak zawsze, ale bez nerwowości i z rutyną. Zapoznał się z orzeczeniem lekarskim, wysłał funkcjonariusza pod adres figurujący na karnecie. Okazało się, że denat dawno już tam nie mieszkał, szczęściem trop udało się podtrzymać i

policjant przez kilka godzin krążył po parszywej, nadrzecznej dzielnicy, notując dla kapitana adresy, nazwiska i trafiając w końcu na tę ostatnią norę. Kapitan odebrał wiadomość przez telefon tuż przed czwartą, pochwalił wytrwałość młodszego kolegi i udał się do domu. Oczekiwała go tu pierwsza pocztówka od Klary, napisana w Neapolu. Same mocne wrażenia oczywiście — na tak: słońce, barok, ludzie, chyba jeszcze namiętniej na nie: nędza, kontrasty, skandaliczne zaniedbania. Kapitan wyniósł niegdyś z Włoch miłe wspomnienia, toteż drażniła go nieco jednomyślna surowość opinii wobec kraju, surowość nadmierna i niesprawiedliwa, bo przecież w położonej nie opodal dzielnicy nadrzecznej również było niewesoło, tyle że nikt nie spędzał tam wakacji. Z mocno ugruntowanym poglądem nie warto było się ścierać, rządzącą Włochami partię katolicką krytykowali nawet księża i szczerze ekumeniczni pastorzy, odrobina niedostatku w naszym państwie tłumaczyła się całkiem inaczej — mieliśmy zreformowane struktury, dobre i wszystkim dostępne szkolnictwo, sprawną opiekę społeczną, ogrom demokratyzmu wzdłuż i wszerz kraju, więc komu chciało się choć troszeczkę... Ludzie z nizin robili piękne kariery, czasami może za piękne — dobrze wydane kobiety skromnego pochodzenia uśmiechały się łaskawie z lóż teatru i opery, a gdzieś tam na dole, w tłumie przeciętnych widzów zdenerwowana Klara raz po raz szturchała usypiającego męża. Nie pociągał go Ibsen ani Verdi i nie potrafił zwalczyć chronicznej bezsenności, więc drzemał często w ciągu dnia. Od tabletek nie trzeba żanadto się uzależniać, ale jutrzejszy dzień będzie pracowity, dlatego po kolacji kapitan bierze podwójną, odradzaną przez lekarza dawkę i śpi później znakomicie.

Nazajutrz z rana dzielnica nadrzeczna, a w niej po staremu — ludzie ponurzy, nieufni, sporo brudnych dzieci, wąskie uliczki, ciemne podwórka, zapach kapusty na klatkach schodowych. Zmiana na lepsze(?), to mnóstwo cementu, cegieł, zaprawy — odskocznia do wielkiej kampanii renowacji, którą niedawno uroczyście proklamowano. Ilość nagromadzonego materiału zdaje się świadczyć o sukcesie pierwszego etapu, cóż z tego jednak, skoro robotnicy pouciekali tam, gdzie korzystniej pracować. Rozmowy na ogół mało owocne, o zajęciach zamordowanego (dorywcze), zainteresowaniach (chyba tylko totalizator), znajomych — w tej kwestii powściągliwość wszystkich indagowanych posunięta bardzo daleko. Podają wreszcie nazwiska i pseudonimy jakichś ludzi. Z nimi też trzeba porozmawiać, wysłuchać mnóstwa bzdur i kłamstewek, w końcu dowiedzieć się jeszcze o jednym Leonie, a także o tym (rzecz do sprawdzenia), że niegdyś, wiele lat temu zamordowany przez jakiś czas pracował w policji.

Koło pierwszej kapitan zwalnia ludzi na obiad i jedzie do komisariatu. Szpera chwilę w archiwum, trafia na poszukiwane akta — kariera krótka, szara, nienadzwyczajna, w pewnej chwili nagłe spiętrzenie wszelkich grzechów głównych i wydalenie. Mija drugi dzień śledztwa, tak więc należy złożyć Szefowi krótkie sprawozdanie. Musi wystarczyć kilka zdań napisanych dość czytelnie na połówce papieru. Szef szybko chyba się z tym zapoznał, bo już po chwili do pokoju kapitana wstąpił na pogawędkę inspektor S., urzędnik o nieokreślonym statusie, nieoficjalny rzecznik i doradca, kierujący jakąś komórką (łącznikową?

naukową?) powstałą w czasie, gdy zrozumiano potrzebę modernizacji struktur coraz słabiej przystających do złożonej rzeczywistości. Rozmowa nie trwała długo, a zakończyła się wyznaniem inspektora, że niejedną wybił w dzieciństwie szybę, zaś później na uniwersytecie zbyt pochopnie ulegał taniej demagogii, ale, chwalić Boga, nikt mu dzisiaj z tych powodów nie zawraca głowy — wiadomo, przeszłość odległa i bezpowrotna.

Wieczorem niespodziewane urozmaicenie — telefon do mieszkania z dzielnicy nadrzecznej. Sklepikarz zadenuncjował faceta, który, zdaje się, ściągał zeń haracz. Dwugodzinne przesłuchanie dało pomyślne rezultaty w postaci przyznania się do popełnienia morderstwa i obietnicy ujawnienia powiązań. Często tak było — niemal pod szubienicą jeszcze mordercy chlubili się szerokimi koneksjami. Kapitan podziękował sprawnej ekipie. Nie było może najlepiej, że nie nadzorował przesłuchania, bo wiedział, że w zaciekłym dążeniu do wydobycia prawdy chłopcy zapominali czasem o pewnym wymogach formalnych. Nie znaczy to, że zasługiwali na jakieś ostre potępienie czy reprymendę. Pełniąc ich funkcje przed laty, kapitan przestrzegał raczej przepisów, ale wtedy nie nastręczało to większych trudności. Później przyjął się zwyczaj, by na pytania policjanta odpowiadać przemądrzale bądź wcale, zaś zadania stróżów porządku pozostały te same. Lektura magazynów i nudny program telewizyjny usypiają kapitana wystarczająco. Zapada w sen bez kłopotu.

Następny dzień zaczyna się od rozmowy z podejrzanym. Niczego nie odwołuje, potwierdza swą winę niemal żarliwie. Znienacka rzuca nazwisko człowieka, który go wynajął. Kapitan stara się nie zdradzać wrażenia, jakie wywiera na nim to wyznanie. Zadaje jeszcze kilka nieważnych pytań i wycofuje się do swego biura. Chwila medytacji. Kapitan nie potrafił dociec, co się właściwie za tym wszystkim kryje. Czy nie jakaś prowokacja z dnem już chyba potrójnym? Rzekomy mocodawca nie zalicza się do żadnej elity i ma opinię mętnej dosyć persony, ale wiadomo dobrze, że przyjaźnie przestaje z licznymi wpływowymi ludźmi (przykład jaskrawy braku hierarchiczności w tym kraju!).

Konkluzja wychodzi ostrożna — znów kilka słów do Szefa, przez telefon tym razem. Z drugiej strony drutu tylko chrząknięcie i „dziękuję, panie kapitanie". Jakieś pół godziny później zaproszenie do inspektora S. Zbyt przyjemny to on dziś nie jest. Karci kapitana za łatwowierność, nadmienia mimochodem, że niekiedy przesłuchiwani bredzą w efekcie niewłaściwego traktowania. Stwierdza, że w postępowaniu kapitana uwidocznił się brak linii, metody i założeń, ale koniec końców chwali za to, co już ustalone i oznajmia: na ambitnych ludzi czekają wciąż nowe, zawsze niełatwe zadania. Sprawę morderstwa doprowadzi do finału ktoś inny, bowiem kapitana pilnie potrzebują w M. Wykryto znaczne nadużycia w tamtejszej spółce kredytowej, a miejscowi funkcjonariusze słabo radzą sobie z ową złożoną sprawą. Posyłamy im przeto doświadczonego oficera w pańskiej osobie, z wyjazdem proszę nie zwlekać, uprzedzam — pobyt tam kroi się dłuższy: tydzień, dwa.

Kapitan wraca do domu, pakuje niezbędne rzeczy. Nie zapomina o kotach — zdziczałych i jakby powtórnie oswojonych (oboje z Klarą mają wiele serca dla tych zwierzaków), więc wpada do zamieszkałej w sąsiedztwie głuchawej staruszki, zawiadamia o swym wyjeździe, wręcza jej kilka konserw i duży kawałek wątrobianki. W perspektywie tych parę, parenaście dni na prowincji. Wróci pewnie niewiele wcześniej od żony, przeczyta nagromadzoną korespondencję, a później i tak będzie musiał wysłuchać obszernych relacji o blaskach i cieniach Maghrebu (może po zwiedzeniu Algieru i Oranu Klara przebaczy choć trochę Neapolowi?), wyobrażenie przechodzącej demoralizacji Marsylii i Barcelony. Wczesną jesienią tradycyjny urlop w górach, niestety dopiero po 1 października, bo w ostatnią niedzielę września owo kluczowe wydarzenie sezonu politycznego. Udziału w tym uniknąć nie sposób. Kapitan postanawia, że — jeśli uda się odwrócić uwagę zawsze wścibskiej Klary — przy nazwisku Szefa napisze coś dosadnego, może nawet wulgarnego. Tyle jak na razie może zrobić, by zaznaczyć swą wierność często powtarzanej dewizie, że policjant to nie tylko zawód, również powołanie.

SPRZEDAWCA BIBLII

Rozklekotany autobus pozostawił na ryneczku jednego tylko przybysza. Był to dość wysoki mężczyzna, ciemno ubrany, niechlujny, obciążony dwoma sporymi walizami. Chwilę wahał się, rozglądał, nie widząc nigdzie żywego ducha (nikt nie zajmował ławeczki w cieniu wiekowej lipy, sklepy i warsztaty zatrzaśnięte były na głucho, a szeroko otwarte okna mieszkań zionęły pustką). Wreszcie ruszył prosto przed siebie, w kierunku jednej z uliczek wylotowych. Zbliżając się do niej zauważył, że w narożnikowym zakładzie fryzjerskim są jacyś ludzie. Postawił na chodniku bagaż, pchnął drzwiczki. Wewnątrz siedziało dwóch mężczyzn w średnim wieku. Popijali coś chłodnego.

— Uszanowanie — rzekł przyjezdny. — Orientują się panowie, gdzie mógłbym zakotwiczyć?

— Chociażby tutaj, na chwilę, rzecz jasna — odparł facet, który pewnie był szefem. — Za kwadrans kończę przerwę, golę stałego klienta, a później czas byłby na pana... — spojrzał wymownie na obfity zarost rozmówcy.

— Nie to przecież miałem na myśli — powiedział przyjezdny bardzo spokojnie.

— Tak, rozumiemy — wtrącił drugi mężczyzna. — Hotelik z knajpą jest kilkadziesiąt kroków za rogiem.

— Dziękuję. Tak w ogóle — dorzucił po chwili, na pół już zwrócony ku wyjściu — krążę po świecie i sprzedaję Biblię. Więc...

— Najlepiej z rana — uciął fryzjer. — Na rynku jest wtedy trochę ruchu, sprzedaje się to i owo. Ja, no wie pan, nie, dziękuję, ale — podjął z energią — nie pomyśli pan chyba, że rewanżuję się w ten sposób za odrzucenie przez pana moich usług.

Sprzedawca skinął głową i uśmiechnął się blado. Pieniędzy miał rozpaczliwie mało, więc słowa fryzjera niezupełnie były mu w smak, bo uniemożliwiały poniekąd rozwiązanie zadowalające obie strony. „Bardziej rasowy musiałby siedzieć we mnie kupiec" — pomyślał melancholijnie.

— Pewnie, nikt z nas nie ma nic przeciwko Biblii — powiedział po wyjściu sprzedawcy ów drugi facet — i ponadto... od długiego już czasu nie możemy doczekać się tu żadnego pastora. Tylko, że, mój Boże — machnął ręką — wszyscy ledwo ciągniemy swój wózek, a z Biblii nie dowiem się, co począć z nie sprzedanym perkalem. Nie tak, Frank?
— W samej rzeczy. Ja też nie wiem i — co gorsza — nie wiem skąd się dowiedzieć, czy istnieje sposób skłonienia takiego typa do zdjęcia zarostu. Na szczęście wkrótce — jutro, pojutrze, przejdzie on po prostu do kategorii brodatych i problem zniknie.

Komiwojażer tymczasem dotarł do zajazdu, umieścił swe walizy w pokoiku na piętrze, po czym zszedł do baru coś przekąsić. Wybrał stek z jarzynami i siadł przy szynkwasie, co oberżysta zrozumiał jako zaproszenie do rozmowy.

— Przypuszczam, że sprowadzają pana jakieś interesy, czy słusznie zgaduję?
— Tak, owszem, choć raczej specyficzne. Sprzedaję Biblię. A właśnie, miałem zapytać — wolno mi chyba powiesić w tej sali ogłoszenie?
— Jasne. Hm, nie wróżę panu większego powodzenia. Widzi pan — ciągnął wobec braku reakcji komiwojażera — nastroje temu nie sprzyjają, no i puste kieszenie mieszkańców. Trudno każdemu z nas wyjść na swoje, a pan nie może przecież obiecać, że...
— Po zakupieniu Biblii pięknie rozkwitną ogrody i rozkręcą się wszystkie interesy, obieg wyczarowanego spod ziemi pieniądza nasili się niesłychanie, dając początek doczesnej szczęśliwości obywateli — powiedział metalicznym głosem komiwojażer.
— Właśnie — potwierdził nieco zaskoczony oberżysta. — Podobnie myślałem, tu jest pies pogrzebany. Już dobrych parę lat, od śmierci starego pastora nie mamy żadnego duchownego i może też dlatego ludzie odwykli i zobojętnieli — dodał w zadumie.
— Zawsze szło mi jak po grudzie — powiedział komiwojażer.
— No, może... kilkanaście lat temu. Zupełnie inne to były czasy. Tak czy owak — bezradnie wzruszył ramionami i zastanowił się chwilę — po prostu spróbuję, jak zawsze, jak w tylu innych miejscach.

Zapłacił za posiłek i nieśpiesznym krokiem poszedł na górę, a po chwili wrócił, przytwierdził na ścianie ogłoszenie i opuściwszy zajazd podążył prosto przed siebie. Niósł jedną ze swych walizek. Bo wieczora nie ubyła z niej ani jedna Biblia. Ludzie dziękowali i przepraszali, bądź swym gniewnym zachowaniem dawali do zrozumienia, że sami oczekują przeprosin. W jednym tylko przypadku udało się niemal dobić targu ze starszym człowiekiem o dobrotliwym wyglądzie, ale zniweczyła wszystko jego energiczna żona. Niemal wypchnęła za drzwi „podejrzanego typa", a i mężowi dostała się ostra reprymenda. Później była jeszcze kocia muzyka i obelgi grupy małych obdartusów, a w oberży — zatłoczonej o zmroku — spojrzenia niechętne lub ironiczne, zduszony chichot niektórych gości. Komiwojażer nie miał ochoty zatrzymywać się w tym nieprzyjaznym towarzystwie, więc skinieniem głowy pożegnał oberżystę i udał się na spoczynek.

Dochodziło południe, gdy do biura policjanta zawitał burmistrz. Obaj jednocześnie spojrzeli na duży ścienny zegar. Burmistrz uśmiechnął się z przymusem, ziewnięcie policjanta zaś znamionowało zły humor.

— Minutkę Hans, nie przeszkodzę w sjeście. Migiem przedstawiam sprawę: od wczoraj kręci się po mieście jakiś sprzedawca Biblii. Zakłóca ludziom spokój w mieszkaniach, wzbudza niezdrową sensację na rynku, zresztą... gość chyba nieciekawy. Odebrałem już liczne skargi niezadowolonych obywateli.
— Więc? — spytał oschle Hans.
— Jak to? Jest naszym obowiązkiem wsłuchiwać się w głos...
— Tak, pewnie, wiem, wiem — przerwał pośpiesznie policjant.
— Też już coś o tym facecie słyszałem. „A cholerny dziad już ma taką naturę, że z miejsca i pozytywnie zareaguje na głos ludu, żądający, by komuś zaszkodzić".
— Wydaj mu nakaz opuszczenia miasta — podsumował burmistrz.
— Nic z tych rzeczy — zaprzeczył policjant gwałtownie. — Po prostu brak podstaw — wyjaśnił osłupiałemu burmistrzowi. — Wsłuchując się w ów głos, nie możemy jednocześnie zapomnieć o konstytucji, niezbywalnych prawach, czy muszę to panu tłumaczyć?
— Chwileczkę Hans — burmistrz z trudem hamował irytację. — Podejście twoje grzeszy nadmiernym doktrynerstwem. Bliżej życia, mój drogi! Wiemy jak wygląda sytuacja, jakie kłopoty spędzają ludziom sen z powiek, a uśmiech z oblicza, że wszyscy ciężko walczą o przetrwanie i w ogóle... Oto pojawia się gość, który nie sieje i nie orze, a ponadto — zwróć uwagę! — samą swą ofertą bezwstydnie, bezczelnie prowokuje naszą społeczność, bowiem pośrednio acz niedwuznacznie insynuuje nam brak ducha religijnego, wiedzy o Bogu...
— No, no, dosyć — przerwał Hans z uśmiechem. — Trochę się pan chyba zagalopował, ale... — zerknął na zegar. „Mój Boże! Cholernie się zagalopowaliśmy!" — No tak czy inaczej dobę jeszcze musimy ścierpieć tego fałszywego proroka. Autobus odjechał, a nie mogę go zmuszać, by szedł kupę mil pieszo. Wieczorkiem czy jutro rano pogadam z facetem — zakończył podnosząc się znad biurka.

Ale decyzji tej nie dane mu było wykonać. Komiwojażer zmarł tej nocy. Jedyny w miasteczku lekarz wskazał nagły atak serca jako przyczynę. W miejsce starych kłopotów wyłoniły się nowe. Zmarły nie miał prawie wcale pieniędzy, a za noclegi nie płacił, więc burmistrz postanowił przekazać dwie Biblie oberżyście, zaś pozostałe należały się obarczonemu kosztami pogrzebu miastu. Pastora nie wzywano.

— Niewiele wiemy o zmarłym, ale mam wrażenie, że należał do ludzi, którym to niepotrzebne, zresztą, można przypuszczać, że nie życzyłby sobie tego — uzasadnił burmistrz w rozmowie z policjantem.

„Zgoda, nawet pod egidą czcigodnego ojca miasta biblijny interes będzie kulał, tylem zrozumiał, stary ramolu" — pomyślał przekorny Hans. I nie pytając roztropnego szefa o zdanie, włożył do trumny komiwojażera Biblię, która — choć nie sprzedana — nie przyczyni już nieszczęśnikowi zmartwienia.

JEJ PRZEZNACZENIE

Na ślub i wesele Izabeli ciągnęliśmy zewsząd, również z zagranicy. Rozesłano mnóstwo zaproszeń. Fakt, że małżeństwo dochodzi do

skutku już budził pewne zdziwienie, kiedy zaś dowiedzieliśmy się o zaplanowaniu normalnej, ceremonialnej oprawy, uroczystej mszy w katedrze, gigantycznego orszaku weselnego, lukullusowej uczty — nie potrafiliśmy pojąć jakim cudem i dlaczego, więc chyliliśmy czoła przed wyższymi zamysłami ojca Izabeli. Znali go dobrze wszyscy (nie byłby w stanie zapamiętać i rozpoznać połowy czy ćwierci spośród tych ludzi), szanowali i darzyli respektem, na ogół lubili, czasem nienawidzili i życzyli zwichnięcia losu. Mówiono, że człowiek ten marnuje się i dusi w naszej ojczyźnie — zaściankowej, zacofanej i toczonej chronicznym kryzysem, że miejsce jego jest w Stanach Zjednoczonych, bo przecież tutaj z nimi (to znaczy z nami) niczego nie dokona. On jednak zdawał się być zadowolony ze swego życia, żadnej frustracji nie okazywał, przeciwnie — trochę dobrego humoru i optymizmu starał się zawsze zaszczepić innym.

Wobec córki żywił szczególnie ciepłe uczucia, bo starszy nieco od niej brat bez wątpienia mniej był udany, choć w obranym przez siebie zawodzie lekarskim czynił jako takie postępy. Izabela skończyła studia z zakresu socjologii. Pracowała teraz w jakimś Instytucie i — jak wynikało z jej relacji — wesoło i śmiesznie to wyglądało: pracownicy (w większości młodzi) przyprowadzali ze sobą dzieci, pieski, grali w kanastę i warcaby, wypijali morze kawy i piwa, czytali mnóstwo czasopism, opiekowali się troskliwie licznymi roślinkami upiększającymi wnętrza. Czuwał nad tym bałaganem wybitny Profesor, uznany także w Ameryce i zachodniej Europie, wierzący, że „humanizacja" pracy nigdy nie zaszkodzi jej efektom.

Prawdopodobnie w innych takich ośrodkach „humanizowano" do absurdu i świadom tego Profesor patrzył przez palce na brewerie podległych sobie ludzi. Zresztą z całym entuzjazmem wykonywali oni zadania, które od czasu do czasu im powierzano. Chodzili po mieszkaniach, bądź stawali przed bramami fabryk, by indagować ludzi: Jak ocenia pan aktualny program telewizyjny? czy pańskim zdaniem należy zakazać sztucznych poronień? czy praca satysfakcjonuje pana? czy robi się wystarczająco dużo w celu zapobieżenia dewastacji środowiska? itd. Niekiedy zlecał coś przemysł i handel, wtedy pytano np. o jakość proszków do prania i zainteresowanie sprzętem sportowym. Nikt tego wysługiwania się rekinom nie lubił, więc Profesor wyznaczał ofiary z przepraszającą miną, nadmieniał o niewątpliwym pożytku, który jakoś tam, pośrednio wyniknąć musi. Przemilczał, że z owej czarnej roboty jedynie placówka żyje, bowiem uważał, że ze zrozumieniem tego nawet młodzi, ambitni naukowcy nie powinni mieć kłopotu. Tak więc każdy odrabiał tę pańszczyznę, opracowywał wyniki, inkasował pieniądze i cały czas skarżył się bardzo głośno. Izabela wynosiła te żale poza koleżeńskie grono, zgłaszając pretensje wobec jednego z winnych — ojca, pretensje o korumpowanie świata nauki i odbieranie mu czasu, niezbędnego do spełniania właściwego posłannictwa. Ale mówiła to oczywiście żartem w trzech czwartych, a do prawdziwych napięć między nią a ojcem nigdy nie dochodziło. Kiedy zawiadomiła o swym zamiarze poślubienia Piotra C. — plastyka i filmowca, ojciec zareagował ze spokojem i jeżeli przez następnych parę nocy sypiał słabo, to raczej z uwagi na zasmucający stan wtrąconej w

ostrą histerię żony. O Piotrze słyszało się już trochę, szczęściem nie za wiele, ale dla niektórych wystarczająco — tworzył rzeczy mierne, przy tym nieprzeciętnie wulgarne, zaś wypowiadając się niekiedy na łamach niskonakładowych czasopism forsował przerażające idee i z dość niesympatyczną konsekwencją krytykował wszystko, co lepsi odeń stworzyli. Przypuszczaliśmy, że nie ma mowy o żadnym weselu w tradycyjnym kształcie (już sam urzędowy ślub wydawał się być zdumiewającym ustępstwem wielowymiarowego radykała), że podadzą sobie dłonie i padną w objęcia w gondoli frunącego nad oceanem balonu, a rodziców po prostu znać przestaną, jednak dzięki dobrej woli zainteresowanych oczekiwała nas miła niespodzianka. Piotr zgodził się na przejściowe obniżenie poziomu i złożył przyszłym teściom wizytę. Przed nim gościło już kilku absztyfikantów — wszyscy dosyć do siebie podobni, młodzi ludzie, którzy dobrze mieli poukładane w głowach i niezgorzej się zapowiadali, a na razie — rozgrywali piękną partyjkę tenisa przeciw ojcu i bratu Izabeli, skakali do basenu, wygłaszali z głębokim namysłem sądy, które podobały się matce (zaś ojca niekiedy wręcz zasmucały i skłaniały do przerażającej refleksji, że zbliża się milowymi krokami przykry, tragiczny finał).

Teraz pojawił się ktoś całkiem odmienny, z lekka otyły, łysiejący brunet (niektórzy z poprzedników byli jasnymi blondynymi, co w naszym kraju, tak zapatrzonym w Amerykę i północno-zachodnią Europę też ma jakieś znaczenie), odmownie dziękujący za zaproszenie do tenisa, które brat Izabeli naiwnie wystosował, przy bilardzie („z dwojga złego wolę już bilard" — oświadczył) również niezręczny. Znający życie ojciec przyjął go bez emocji, przyjaźnie, matka, w którą władowano ostatnio całą aptekę dostatecznie była przygaszona, zobojętniała i w rezultacie nieszkodliwa, znudzony brat nie ośmielił się ujawnić rozczarowania. Zasadnicza rozmowa przy podwieczorku przyniosła piękne efekty — nie naciskany za mocno Piotr ustąpił niemal we wszystkim, zaakceptował ceremonię w katedrze (ojciec przyrzekł dopomóc w ominięciu przeszkód, które kler nierozsądnie stawia nowożeńcom) i formułę rodzinnego wesela, zadeklarował — jakby nadprogramowo — że świadom jest odpowiedzialności i wszystkie swe siły poświęci sprawie zapewnienia szczęścia itd. Pytany o swą twórczość obiecał ją kiedyś udostępnić, a w chwilę później umówił się z ojcem na stronie. Propozycji odbycia zafundowanej przez rodziców podróży poślubnej do Rzymu i Wenecji młodzi uprzejmie odmówili. Zbyt natrętnie na nich nie nalegano, bo też uzasadnienie Izabeli było rozumne i nie do zakwestionowania: „Jeśli Piotr popracuje trochę więcej i szczęście mu dopisze, z pewnością niedługo i tak pojedziemy do tej uroczej ojczyzny artystów".

Nadszedł dzień ślubu — krótka ceremonia w ratuszu, msza w katedrze z chórami, kadzidłami, długim szeregiem ministrantów. Celebrował przyjaźniący się z ojcem Izabeli prałat, poważany niezwykle, zwłaszcza przez modernistycznych katolików, którzy przepowiadali mu sakrę biskupią. Żaden incydent nie zakłócił pięknej uroczystości. Nie udało się jednak zapobiec wydrukowaniu w katolickim magazynie dla mas wzmianki o „grzeszniku skruszonym i nawróconym".

Potem długa kawalkada drogich pojazdów (marzyli o ich posiadaniu — jak wykazały badania prześwietnego Instytutu — wszyscy niemal obywatele kraju) ku rodzinnej rezydencji — miejscu weselnego przyjęcia. Przebiegało ono w prawdziwie radosnym nastroju. Pierwsze skrzypce grał bezsprzecznie ojciec Izabeli. Zaimponował wszystkim i mówiliśmy, że znów przeszedł samego siebie, choć — zważywszy, jak wielką klasę zawsze prezentował — było to już prawie niemożliwe. Pan młody również spisał się nad podziw. Unikał prowokowania gości, podejmował tematy, które pewnikiem nie mogły go zanadto pasjonować, o swoich osiągnięciach twórczych nie wspomniał słowem. Później — wyraźnie przez kogoś zachęcony — przyznał się do popełnienia tego i owego i podsumował rzecz całą lekceważąco. Pytany w węższym gronie przez nieco już podchmielonych gości o szczegóły swej biografii zadziwił audytorium rzadką pokorą i samokrytycyzmem. Część słuchaczy zaskoczyło to jakoś niemile, więc przeszli do innego, pijackiego bractwa, ci zaś, którzy pozostali ochoczo chłonęli słowa Piotra, z wolna poszerzającego tematykę posiedzenia i można powiedzieć — pokazującego swe nieco prawdziwsze oblicze. Zaufani dyskutanci potakiwali, dodawali coś niecoś od siebie, bacząc oczywiście na kręcących się wszędzie rodziców czy żony. Nagle po paru godzinach wciąż pięknie toczącej się zabawy brutalnie przerwano tę sielankę. Wszystko za sprawą kuzyna Huberta, który przybył mocno spóźniony. Był to uzdolniony inżynier, osobnik oschły i pedantyczny, niezbyt lubiany, od lat podkochujący się w Izabeli. Teraz siedział skromnie na brzeżku fotela w małym gabinecie, naprzeciw Izabeli, brata, ojca i matki (jej obecności także zażyczył sobie ten wstrętny typ bez wyobraźni) i głosem, przez który przebijała emocja przekazywał wstrząsające rewelacje — posiadł tę wiedzę całkiem przypadkowo i w ostatniej chwili (stąd moment jego interwencji, tak nieodpowiedni, ale przecież nie jest za późno...): Piotr od lat i ciągle jeszcze, niemal po dzień dzisiejszy uczestniczy w obrzydliwych orgiach, strach mówić o szczegółach, koszmarne, do cna zdemoralizowane grono degeneratów.... Trudno opisać reakcję słuchaczy! Matka i córka płakały, piszczały i przekrzykiwały się wściekle, pozornie nonszalancki, ale też wzburzony brat wspomniał melancholijnie swego dobrego przyjaciela, nie tak dawno odrzuconego przez Izabelę. Chciał nawet zdobyć się na szerszy komentarz, lecz ojciec mimo oszołomienia panujący nad sobą najlepiej zapobiegał temu, nakazując synowi, by przywołał Piotra.

Piotr spokojnie wysłuchał aktu oskarżenia, zapytał Izabelę, co sądzi o tym i nie otrzymał odpowiedzi, bowiem matka znów weszła córce w słowo i brat musiał nawet rozdzielać dwie rozognione kobiety. Piotr dumał chwilę unikając spojrzenia teścia, po czym ogłosił swą kapitulację i prawie natychmiast opuścił dom weselny. Było tego wszystkiego za wiele nawet dla ojca Izabeli. Przymknął oczy, skrobał się w głowę i rozmyślając o Piotrze, swych dzieciach, kuzynku Hubercie — doszedł do wniosku — bez studiowania tej cholernej socjologii — że to zadowolone z siebie pokolenie niewiele jest warte i skończyć musi żałośnie.

Nie sposób było tolerować dłużej sfory radosnych, beztrosko bawiących się gości. Brat Izabeli rozwiązał przyjęcie, bo, jak powiedział: „w świetle tego co zaszło i jeszcze zajdzie i tak dłuższy czas weseliliście się bezpodstawnie". Wychodzono szybko, w niesamowitym zgiełku, wznoszono nieprzyjazne okrzyki, padały liczne pytania, na które nikt nie potrafił odpowiedzieć.

Dalsze losy głównych postaci tego dramatycznego epizodu ułożyły się bardzo różnie. Nieskonsumowane małżeństwo rozwiązano bez trudu. Piotr robił nadzwyczajną karierę. Przebywał ciągle w Paryżu, Hamburgu, Stanach, kręcił tam śmiałe filmy, w których — takie dochodziły nas słuchy — bezwstydnie obrażał kobiety. Na nasze ekrany dzieła te nigdy nie dotarły. Niektórzy z nas goszcząc za granicą lubili się naocznie przekonać, czy istotnie obraża aż tak wyjątkowo i bezwstydnie.

Kuzyn Hubert z powodzeniem kierował średniej wielkości przedsiębiorstwem. Czasami odwiedzał rodziców Izabeli. Ojciec witał go klepnięciem w ramię, pytał: „więc jak ci leci chłopcze teraz?" (wiedział, że niestety dobrze i wciąż lepiej) i po wysłuchaniu jednego, dwóch zdań z rozbudowanej odpowiedzi wychodził, zaś Hubert kontynuował relację wobec zawsze życzliwie zainteresowanej matki. Hubert był już po trzydziestce i pozostawał kawalerem, a w dociekaniach, jakie snuł niekiedy na temat przyczyn tego stanu rzeczy ojciec Izabeli razilo nas nadmierne okrucieństwo.

Izabela czas jakiś pracowała jeszcze w tym Instytucie. Wiedziała coraz więcej o poglądach robotników, marzeniach pielęgniarek, życiowej ideologii drobnych posiadaczy. Była smutna, zimna, unikała ludzi — poza pracą zawodową, rzecz prosta. Towarzyszyły jej nasze mieszane uczucia, gdy — po dwóch pewnie latach — postanowiła wstąpić do zakonu. Komentujący tę decyzję ostrożnie, oględnie rozmówcy czujnie wypatrywali pierwszego, który określi to jako ostateczną klęskę, definitywny kres iluzji i uparcie tlącej się nadziei. Z drugiej strony nikt chyba nie miał wątpliwości, że lepsze dożywocie w klasztorze niż w zakładzie psychiatrycznym. Jakaż to jednak słaba pociecha!

Widzimy już oczyma wyobraźni ten dzień, gdy kiedyś, po wielu latach, niektórzy z nas pojadą na skromny pogrzeb Izabeli. Ksiądz pożegna „ukochaną siostrę, która ofiarnie i z poświęceniem służyła Bogu i ludziom". Pochylimy w skupieniu głowy i pomyślimy, że powołana była ku temu, by ludzie jej służyli, a z Panem Bogiem pozostawać mogła prawie na stopie równości (wzorem znakomitego ojca), ale dziwnym zrządzeniem losu nie powiodło jej się, mimo najlepszych życzeń nas wszystkich.

DON KICHOT W NASZYM MIASTECZKU

W naszym nie najmniejszym, ale leżącym na uboczu, zapomnianym przez Boga i ludzi miasteczku z rzadka tylko działo się coś ciekawego. Obywatele byli zdyscyplinowani, wskaźnik przestępczości niewysoki, skandale wybuchały (utrzymywali niektórzy, że brakowało woli uczciwego spojrzenia na „to wszystko"). Nic więc dziwnego, że nawet drobny w istocie incydent na urodzinowym przyjęciu u pani Heleny S. dość duże wywarł na nas wrażenie i żywo był komentowany. Poszło o

politykę — i już to uznać można za nieco zaskakujące, bo przecież masowo należeliśmy do wszelkich możliwych większości (milczącej, moralnej), stroniliśmy od zaangażowania i w ogóle — odwzajemnialiśmy po trosze szerokiemu światu obojętność. Oczywiście jakieś uwagi wymieniało się niekiedy mimochodem, spokojnie i beznamiętnie, z żartobliwą bądź niby-filozoficzną pointą (i niedbałym machnięciem ręki). Wszyscyśmy sądzili, że tak jest najlepiej, ale — niestety — znalazł się wśród nas odmieniec, przy tym, dodajmy, znalazł się raczej przypadkowo, bo nie należał do towarzystwa (był farmaceutą w nie swojej aptece) i chyba jedynie dalekiemu pokrewieństwu z mężem jubilatki zawdzięczał zaproszenie na imprezę.

Ów skromny i cichy człowiek (do feralnego momentu ani razu pewnie nie zabrał głosu, choć poruszano mnóstwo interesujących tematów — perspektywy budowlane, passę porażek piłkarzy, repertuar telewizyjny, nowy model Opla i wiele innych) liczył około czterdziestu lat, nie miał rodziny, wyglądał dość niezdrowo — zaczynał tyć, co się nader często zdarza mężczyznom mało dbającym o siebie. Nie towarzyszyła mu opinia rozpolitykowanego, lecz oto, najniespodziewaniej w świecie — wystrzelił z grubej rury, piętnując „gwałty i nadużycia" (twierdzili niektórzy, że nawet „zbrodnie?!") policji w wielkim okręgu przemysłowym. Istotnie panował tam ciągły niepokój (niechybnie podsycany z zewnątrz), wybuchały strajki, okupowano kopalnie, nie uniknięto rozruchów i ofiar śmiertelnych, lokalne władze wprowadziły godzinę policyjną. Z gazet i telewizji niewiele się dowiadywaliśmy, bo powodowały się one, jak to się mówi, odpowiedzialnością, a i nieliczne pisma opozycyjne zachowywały powściągliwość (bądź też nie znali powściągliwości cenzorzy). Sądziliśmy, że rozegra się wszystko daleko i po staremu załagodzi — a tu nasz zacny farmaceuta ferment wzniecić postanowił i obszernie (ton niezmiennie napastliwy), relacjonuje tamte wydarzenia, przywołując fakty, których — powtarzam — znać nie mógł z powszechnie dostępnych przekazów.

Jasne było, że ktoś go musi zastopować i nie zdziwiło nikogo, gdy zadanie to wziął na siebie Kamil P. Różnił się całkiem od swego przeciwnika (co prawda również otyły, ale zupełnie inną, zdrowie znamionującą otyłością), bo wiele znaczył na każdym polu — prowadził handel nieruchomościami, zasiadał w Radzie Miejskiej (nadzorował sprawy podatkowe i — w opinii zawistnych — własne kwitnące interesy). Człowiek o usposobieniu pogodnym, życzliwy i liberalny, zawsze ku ugodzie i kompromisowi zdążający — tym niemniej okoliczności zniewoliły go do wystąpienia ostrego, nacechowanego energią, bowiem farmaceuta kompletnie już zatracił w swych wywodach miarę i najcięższymi oskarżeniami miotał bez opamiętania. Mniemaliśmy, że pierwsza interwencja człowieka z autorytetem wystarczy, niestety roznamiętniony agitator niemal zignorował polemistę, mimo uszu puścił, co doń powiedziano i kontynuował filipikę. Włączyła się niezbyt fortunnie pani domu, mówiąc z mocnym przekonaniem, że przecież „Dziennik" niedwuznacznie obciążył podburzonych alkoholem górników winą za sprowokowanie incydentów, więc... Niektórzy z nas zarechotali, nieoceniony Kamil P. nie stracił zimnej krwi i skomentował wypowiedź gospodyni z kurtuazją, ale i ironią, nie dla każdego

dostrzegalną. Po czym dalej prowadził polemikę, aż do momentu, gdy słabo panujący nad nerwami przeciwnik jął reagować krzykiem — wtedy bezradnie rozłożył ręce i z wyrazem łagodnej dezaprobaty na twarzy oczekiwał rozjemstwa. Gospodarz upomniał swego kuzyna, ten nie bardzo poczuwał się do winy, lecz cała seria głośnych, wyraźnie negatywnych komentarzy uczestników przyjęcia w końcu go ostudziła. Wsparł głowę na dłoni, patrzył w przestrzeń, milczał. Gospodarz docierał do kogo mógł z informacją o nikłej odporności kuzyna („biedaczysko...") na mocniejsze trunki, z wolna opadało wzburzenie, a Kamil P. raz jeszcze zabrał głos, mówiąc oględnie, pojednawczo, odżegnując się od zacietrzewienia, wspominając o złożoności całej sytuacji. Zaznaczył, że „o ile mi wiadomo z pewnych, sami rozumiecie, źródeł" (nie było tajemnicą, że w stołecznym mieście prowincji zna kilku bonzów) władze z należytą powagą traktują nabrzmiały kryzys i niechybnie dołożą starań itd.

Niedługo potem rozeszliśmy się do domów i — jak łatwo się domyślić — z przyjęcia podobnego wszystkim pozostało jedno żywe wspomnienie — nasz ścichapęk farmaceuta z pasją atakujący rząd, ustrój policję, na koniec — Kamila P., osobowość ze wszech miar godną szacunku. Co więcej, wspomnienie to mocno się utrwaliło, bowiem — ku naszemu zaskoczeniu — urodzinowa burda okazała się być czymś więcej niż jednorazowym ekscesem, a mianowicie — znaczyła ona początek aktywnej działalności farmaceuty. Nie widzieliśmy go później przez kilka dni (przebywał w najważniejszych ośrodkach kraju), kiedy zaś wrócił, żyć począł jakby od nowa. Nie miał już czasu na popołudniowe spacery, zaprzestał wędkowania, rzadziej odwiedzał miejską czytelnię. Wyglądało na to (a później się potwierdziło), że przywiózł sporo wywrotowej literatury i ją teraz pożerał, innym także spokoju nie dając — mnóstwo ludzi mniej krytycznych na wyścigi pożerało tę bibułę. Prowadził też — i to na każdym kroku — natarczywą ustną agitację. Dotychczas dość niechętnie przestawał z ludźmi, rozmawiać umiał tylko o pogodzie, bądź o tym jak się chowają dzieci i te... no wnuki (z reguły niewłaściwie kierował te pytania). Teraz uparł się chyba, by udowodnić prawie każdemu, że żyje nie tak jak powinien, ale wcale sam sobie nie jest winien, nie, skądże, winę ponoszą... (i litania starych sloganów wszystkich wywrotowców). Nie wydaje się by nawrócił zbyt wielu, ale — nie da się ukryć — pewien posłuch i bierną akceptację znajdował, bo też ogólna sytuacja temu sprzyjała — wszyscyśmy odczuwali pogorszenie i owe judaszowe srebrniki (wciąż przypominały o tym „Dziennik", „Kurier", „Orędownik") wydawane były w odpowiednim momencie.

Ponoć farmaceuta dotarł również do robotników naszej cementowni, grunt znalazł w miarę podatny, lecz na przeszkodzie dalszym postępom stanęło jego doktrynerstwo i nikłe zrozumienie realiów tamtego środowiska. Tak czy inaczej — coraz częściej o nim rozmawialiśmy, nie tając pewnego niepokoju i troski. Odbiciem tych nastrojów była podjęta przez komendanta policji próba mitygującego wpłynięcia na entuzjastę rewolucji — dwie rozmowy ostrzegawcze, całkiem bezowocne, bo też i pewnie nie dość stanowczo przeprowadzone. Aptekarzowi — pracodawcy również zabrakło konsekwencji. Krzywym okiem patrzył na meta-

morfozę swego pracownika, choć w pracy ten wciąż był bez zarzutu. Nie potrafił podjąć jakiejkolwiek decyzji, zasięgał porady proboszcza, a odpowiedź była — nietrudno zgadnąć — pytyjska, dwuznaczna: humanizm, poczucie obowiązku, sprawiedliwość i miłosierdzie, oddajcie cesarzowi itd. Stanęło na tym, że społeczeństwo nie pozbawiło swego wroga środków do życia. Ale miało to znaczenie tylko na krótką metę. Kiedy bowiem nadszedł ten dzień (podobno tydzień czy dwa istnej kotłowaniny, ale nie u nas, lecz tam, daleko) — w życiu farmaceuty — i tym razem nas wszystkich także — nastąpił nowy przełom. W stolicy upadli prawie wszyscy, „Dziennikowi" i „Kurierowi" zabrakło przejściowo wzorców personalnych, więc snuć poczęły wysokiego lotu rozważania o Racjach Nadrzędnych. Nie słuchano tego i nie czytano, a jeżeli — to po to jedynie, by wykpić, ponieważ taki ton nadawali nowi liderzy opinii. Licencjonowana opozycja nie najlepiej połapała się w sytuacji i coraz bardziej z tyłu zostawała za bojowymi radykałami.

W naszej mikroskali działo się podobnie. Rada Miejska zgłosiła w całości dymisję, a z poszczególnymi jej członkami nader różnorodnie los się obchodził. Niektórzy spadali na cztery łapy, wstępując do nowej partii opozycyjnej, bądź — wycofując się w zacisze zakładów psychiatrycznych gwoli podleczenia skołatanych nerwów i ogólnej sił regeneracji. Jeden z drugim trafili do więzienia i nikt tym pechowcom nie współczuł. Nie do pozazdroszczenia była dola strąconych z piedestału i niesłusznie (jakkolwiek na to nie patrzeć) zapomnianych — jak np. naszego poczciwego Kamila P., pozbawionego nagle przyjaciół tutaj, bo i nie posiadającego ich po kataklizmie w prowincjonalnej stolicy. Teraz inni zasługiwali na szacunek, ludzie na ogół nowi, no i kilku tych zręcznych, przeorientowanych. Z przeszłością nie najlepiej bywało, ale nagabywany zewsząd farmaceuta o nikim nie powiedział złego słowa, więc przywykło się sądzić, że Organizacja już z dawien dawna była potężna i rozgałęziona — i trudno to zakwestionować, jeśli zważyć, że reżim tak monumentalny i pewny swego upadł raz dwa i prawie bez walki. Wsparcia moralnego udzielał Nowemu Porządkowi proboszcz, czynił to jednak z godnością i umiarem, nie szczędząc przestrogi czy łagodnej przygany, a niekiedy wycofując się na bezpieczny teren Etyki Absolutnej. Frekwencji na mszy przejściowo to szkodziło, lecz proboszcz sięgał wzrokiem dalej.

Wracając do farmaceuty... Zajęty był teraz niesłychanie. Wybierano go przez aklamację do wszelkich możliwych gremiów i komitetów. Popołudnia i wieczory poświęcał Dziełu Reformy, lecz ludzie nachodzili go nawet w aptece. Szef nie protestował, obserwował to z nieprzeniknioną miną dobrego kupca. Sympatię dla farmaceuty okazywano na każdym kroku, czyniono zeń postać pomnikową, sztandarową (a wielu działaczy życzyłoby sobie, by taki jego status się utrwalił, miejsca natomiast na ziemi więcej zostało dla „młodszych"). Nasz lokalny pionier Reformy — godzi się przyznać — nie zabiegał o przesadne honory i zaszczyty, po staremu był skromny i mało dla siebie wymagający. Hołdowników raczej miarkował, w retoryce ultrarewolucyjnej i hurraoptymistycznej nie przodował, miewał chwile nieukrywanego zwątpienia i nihilizmu, kiedy powtarzał: „będzie co będzie, a ludzie i tak nie przestaną myśleć żołądkiem i hormonami" — lub coś w tym

sensie. Raził nas nieco ten pogląd, potęgował sceptycyzm i rozterki, a poza tym — w ustach człowieka, na którym spoczęła znaczna odpowiedzialność brzmiał całkiem nieprzyzwoicie.

Stefan Weber



Jerzy Duchnowski: *Portret w drewnie*, 1983. Fot. W. Stępień.

JANINA JOLANTA GÓŹDŹ

Wróżenie woskiem

Ta świeca się w płomień wyzwala
Tak jasny jak moje oczy
Kiedy za tobą płaczę
Drży jakby chciała powiedzieć
Dosyć
Nie męcz mnie wzrokiem
Nie jestem winna twojej rozpaczy
Co znaczy, że milczysz
Co znaczy, że płomień drżąc
Otacza niewidzialną Wenus
Spalam się drżąc na wietrze
Wróżę woskiem na wodzie
Milczysz, walczysz, zasypiasz
Nic nie wiesz o moim głodzie
O świecy nie do zgaszenia...

Apokalipsa

Tańczmy szaleni od świąt do świąt
jak biczowników spętany krąg
Naiwnym miejsce gotuje Bóg
zanim uderzą w ostatni ton
trąby Jerycha
W dolinie snów powstaną cienie
które już dłużej nie będą spać
W nieważny pyłek przemienią Ziemię
zniknie jak koszmar ciężarny świat
a co urodził zostawi bogom
na wagi zwykłej krzyża ramiona
wielbłądzie ucho i wdowi grosz
Aż się przekona każdy co tańczył
ile był wart.

* * *

I będę jak niewypełnione morze
którego nikt nie mógł objąć
wciąż niedośniony sen
wchodzący grymasem w dzień
wyciągnę ręce i stanę się plażą
odbij stopy na chciwym piasku
urosnę wydmą brzemienną tobą
i nie patrz w morze
przyjdę z lądu
i nie płacz
Moje marzenie nie zmieści już żadnej łzy.

* * *

Morze, które jesteś jak powszechna spowiedź
odpuszczasz najbrudniejszy z grzechów
o nim myślimy na plaży
zaciskając mocno powieki
brązowiejemy ze wstydu
z namaszczeniem sypiąc popiół
na rozpalone głowy
leżymy krzyżem
a ty
nabierasz w usta piasku
i odpływasz z naszą tajemnicą
u szyi
Morze, które koisz ból
wlekący się za mną jak mewa
co zrobisz z moim smutkiem?
Morze, które chłoniesz wszystkie niepokoje
co zrobisz z naszym strachem?
Morze, które się nie rozstępujesz
by miłość przeniosła góry...

Janina Jolanta Góźdź

MARIAN PANKOWSKI

Moje słowo prowincjonalne

Wszystko na tym świecie zależy od jakości spojrzenia. Jeden zobaczy topolę, jak się ku chmurom rozpędzonym kieruje, a drugi nie będzie mógł się nadziwić jej korzeniom, co jak skamieniały węgorz, garbato i rogato wokół pnia pod murawą nurkują.

A może by spojrzeć na drzewo z dalsza? I wtedy nie topola a — podróżny obramowany różolisami zorzy!

Jak się człowiek urodził w tym mieście i do tego nad wodą, jak go w marcowe noce budziło stękanie-pękanie lodów, nic dziwnego, że wszystko widzi po wodniacku i po rybacku. Nawet ziemię ojczystą widzi jako bezbrzeżne jezioro.

To nawet można sprawdzić; młodzież ma prawo do nieufności. Proszę rozłożyć mapę, albo jeszcze lepiej taki trochę już podniszczony atlas. No? Prawda? Błyszczy się nasza ojcowizna jak-nie-wiem! Aż po... Patrzmy się, patrzmy, aż do zapatrzenia. Patrzmy się hen-hen, a nawet jeszcze dalej. O — tam — na północy, tam gdzie wody na kilkadziesiąt pięter, tam sobie Syrena pływa. Żaglem jej tarcza. Bywa że mieczem posteruje, żeby jej nie zniosło. Łabędzie tam, jak baletnice wypasione na francuskich ciastkach, no a karpie ledwie się nie potopią, takie barczyste i astmatyczne.

U nas to co innego. Płycizna-mielizna, a wody ot po kostki. Ale za to ciepła, no i bez wiru, bez wiatru. Dziewucha wianek świętojański puści, a on siadł na wodę i do góry na nią kwiatkiem-bratkiem patrzy i ani rusz. Zamiast czułe zaklęcia parobkom w stronę Domaradza wieźć, tu, przy brzegu został. Dziwi się blada noga emeryta, kiedy do niej wspomniany wianuszek przybija, kiedy się od niej odbija niemrawo.

Bo letnia prowincjonalna woda tysiącami promieni do piasku przyszpilona. Drobiazg rybi tu bezbojnie plażuje, tu gimnazjalista kajak spuści i wzdłuż brzegu tam i z powrotem kołysze się na fali, co sama zakręca, jak cyrkowy kucyk poczciwy.

Skąd ten gimnazjalista? Hm... z zielnika. Oczywiście, że z zielnika. Jak się od tylu lat przebywa na obczyźnie, zielnik napęczniał od zasuszonych na płasko profesorów i kolegów.

Oprzeć go o nasz Zamek sanocki i do zjazdu rozchylić. Są. Alfabetycznie. Baraniecki, cwikier pełen uśmiechów, nad chudą szyjką z czarnym młodopolskim fontaziem. Bażałuk z modelem kwiatu czereśni, wielkości trzepaczki, którym dyryguje wiecznie jurną przyrodą. Teraz jakoś dziwnie biały. Dąbrowscy, Antek i Mietek, śniegiem po brwi zasypani, tupią na korytarzu, i Kobiela i Bury i Siry, z Płowiec, Olchowiec, z Białej Góry, z Dąbrówki, już siadają i słychać ich zdania łacińskie połyskujące mroźną zorzą, zalatujące dymem cygańskim i żywicą zimowego lasu, przez który brnęli, a żołna ci z dębu na dąb i z buka na buk powtarzała z nimi skandowanie.

•

Stukać na maszynie, dziecinnymi klawiszami odpowiadać tamtej żołnie obsmuszonej z kolorów przez czterdziestoletnie mole.

Odpowiadać tamtym w zielniku przechowanym kolegom. Lepić w popłochu rąk rozsypujące się twarze, co wtenczas gryzły kradzione orzechy, całowały, od wódki cierpły, a potem krwią się zalewały wrześniową.

Związać w szarą płachtę listy Matuli i wzbić je latawcem. Na wiatrach go położyć. I zawisnąć w uniesieniu.

Aa — to tu ten zlot stulatków...
Zaraz
bo jeszcze łuny wiosek trzeba odgarnąć,
bo jeszcze kule tnące naszych żołnierzy
trzeba odpędzić, żeby
jak najprędzej usiąść
koło Zygmunta Macudzińskiego,
w jego ławce na rzeszoto podziurawionej ołowiem,
w jego ławce zachlapanej krwią poderżniętą,
w jego ławce, którą jak ożóg
wyciągam z nieugaszonej pamięci.

•

Obszar młodości, gdzie każde zioło zna mnie po imieniu, gdy płynę przez cmentarz lat trzydziestych, zardzewiałych, jak ten anioł z żelaza, proponujący uśmiechnięte życie pozagrobowe.

Niczego nie szukać w zmurszałym już czasie...

A może choćby na dzień wskrzesić żołnierzy, w obłoku potu i kurzu śpiewających pod kasztanami:

Zegarek i łańcuszek i złote spinki dwie
zabrały mi panienki, które kochały mnie.
Dziewczyno, malino, co za piękny mamy, mamy czas...

A może choćby laubzegą wyciąć z dykty te nasze góry nad Sanem w tamtej mgle lat trzydziestych i włożyć czapkę z ceratowym daszkiem i stanąć na tym tle, wywiesiwszy uśmiech naturalny w nadziei, że ten widok mnie pozna, że się szumem zaniesie, jak teorban pełen jasnych dzieci.

Zaraz... bo
nie proszony na to święto,
prostuje się i wstaje z historii jeszcze jeden czas,
o — jeszcze to:

Błyszczy się prowincja płaską zimą. Przez uduszone światło grudnia granatowi policjanci niosą szopkę pełną bezrobotnych. A nazwy miast hiszpańskich padają ciężko, dźwigają się, żeby na amen upaść, bez rąk i bez nóg.

— Synu... co znaczy to ich „no pasaran"?

— Matulu... to znaczy... twierdzą nam będzie każdy próg.

*

Połyskiwały wtedy złote prowincjonalne wody.
Żeglarz z mlekiem pod nosem
powtarzał na wyrywki odę do młodości,
nad ojcowizną pochylony,
nad jeziorem
do ostatnich granic napiętym,
jak bęben, co wie że wnet werblem
na werbel odwarknie.
Patrz, już biegną ku łodzi ratunkowej, ale coraz wolniej,
bo im tarcza gimnazjalna
oświęcimskim numerem zachodzi...
Hergotujący przybysze dzień zaryglowali.
Ogołocili jabłoń z żagli
i lodem skuli jezioro.
I butem podkutym na nim, po nim... Eins-zwei! Eins-zwei!

*

Pięć lat zlodowaciałych, że siekiera odskoczy, że modlitwa złotym grochem od ścian z kratą.
Co tu gadać — wiemy jak było.

*

Ludzie... jak to się potem stało, że dzieci znowu po polsku zaczęły
śpiewać o... o majowej jutrzence?
Stoi pomnik w parku tych, co szli, śpiewali, padali
i tysiąc walecznych armat tędy nieśli,
aż
z lodów rozprutych jagnię zakrwawiło
zieloną Wielkanocą.
I już krakręmijaidomspilis,
Śmigus-dyngus,
biało-czerwony prima-aprilis!
I robotnicy w cegłach do kolan i w żelastwie
— gdzie sowa na gaju, matulu —
popędzają to sanockie powietrze,
żeby już-już zahuczało na siódmą
do fabryki...
Co tu gadać — synu, ludziska się popłakali...

*

To chyba już wszystko.
Zielnik oparty o Zamek zamykam
z przyskrzynioną kiścią sanowej łoziny,
w której zawieruszyło się gwizdanie
Felka Rycyka.

Lecz zanim odjazd,
czapką gimnazjalną wody z królewskiej studni!
I oburącz piję

aż do ścierpnięcia myśli,
piję kamień, sól, siarkę,
piję mowę na korzeniach ojcowizny

Marian Pankowski

przekroje

Z różnych stron

Ten typ książek, jakich kilka omawiamy w „Przekrojach", należy z pewnością do najtrudniejszych przedsięwzięć edytorskich. Na ostateczny efekt składają się tu bowiem zazwyczaj lata studiów kogoś, komu przyszła do głowy owa szalona idea ułożenia antologii, nieustanna niepewność, czy wybór, jakiego dokonał, jest najlepszy z możliwych, zorganizowanie tłumaczy, których liczba idzie czasami w dziesiątki, wszystkie rozkosze tego, co nazywa się „koordynacją pracy zbiorowej"...

Kulturotwórczej roli antologii nie sposób jednak przecenić i bywa, że stają się one książkami, które promieniują długo, ożywiają tętno życia poetyckiego niezależnie od tego, czy przynoszą syntetyczny obraz jakiegoś obszaru językowego (jak trzytomowa antologia „Poeci języka angielskiego", czy „Antologia poezji francuskiej", na której tom trzeci cierpliwie czekamy, choć od chwili ukazania się pierwszego zdążyło już wyrosnąć nowe pokolenie czytelników) czy pokazują pewien tylko wycinek (jak „Śmierć i Miłość" Jerzego S. Sito, prezentująca swego czasu angielskich poetów metafizycznych).

Bywają antologie będące podsumowaniem i bywają antologie będące forpocztą, pierwszą próbą rozeznania. Oba te rodzaje wydają się równie potrzebne jak encyklopedie, słowniki, leksykony. Niczego nie da się tu zrobić raz na zawsze, bo i poezja nie jest rzeczą raz na zawsze zdefiniowaną. Pocieszające, że antologie pojawiają się jakby częściej. W przypadku poezji węgierskiej można mówić o pewnej systematyczności i nadążaniu za czasem (po antologii ukazującej jej historię, „13 poetów" obrazujących powojenną twórczość, a Wydawnictwo Literackie zapowiada na rok 1985 antologię, w której znajdą się przedstawiciele roczników jeszcze młodszych). Luk jednak pozostaje sporo; pomarzyć by można na przykład o wielkiej antologii poezji światowej XX wieku, którą planował zmarły przedwcześnie Michał Sprusiński. Na tym największym marzeniu poprzestańmy.

Recenzujemy dziś kilka antologii poezji obcej. Osobne zagadnienie to antologie ukazujące twórczość poetów polskich — to jednak temat na inne „Przekroje".

B. Z.

PAWEŁ GEMBAL

Z IWRIT I JIDISZ

Jeśli *Antologię poezji żydowskiej* uznano niemal natychmiast po jej ukazaniu się za wydarzenie literackie to z pewnością niebagatelną w tym rolę odegrała pamięć o straszliwych doświadczeniach narodu żydowskiego w czasie drugiej wojny światowej oraz potrzeba — choćby w kontekście wydarzeń roku 1968 w Polsce — wydobycia z dziejów Żydów tego, co leży nie w legendzie i zużytych frazesach, ale w zapoznanej lub przemilczanej prawdzie historycznej i kulturowej.

Drugim czynnikiem tłumaczącym popularność zbioru utworów poetów żydowskich jest utrzymująca się już od dłuższego czasu fascynacja niezwykłością fenomenu, któremu na imię — literatura żydowska; atrakcyjność tak czy inaczej rozumianej — przez Polaka urodzonego po wojnie — „egzotyki". Nie bez znaczenia był tu fakt przyznania, w 1978 roku, w dziedzinie Nagrody Nobla pisarzowi żydowskiemu mieszkającemu w Stanach Zjednoczonych, ale urodzonemu w Polsce i w niej spędzającemu pierwszą trzydziestkę swojego życia, Isaacowi Bashevisowi Singerowi, którego nazwisko wcześniej znane było chyba jedynie garstce ludzi w naszym kraju. Świetne i nadal poszukiwane książki: *W blasku menory* Michała Strzemskiego, *Żydzi polscy. Dzieje i kultura.* Mariana Fuksa, Zygmunta Hoffmana, Maurycego Horna i Jerzego Tomaszewskiego oraz dokumenty: *Dziennik z getta warszawskiego* Mary Berg, *Dziennik getta warszawskiego* Adama Czerniaków i szereg innych również sprzyjały wzrostowi zainteresowania tą problematyką i stworzyły klimat, w którym *Antologia poezji żydowskiej* zyskała szczególny rezonans.

Stu trzech poetów i poetek zaprezentowanych w porządku chronologicznym według daty urodzenia. Sto trzy indywidualności: sto trzy życiorysy, sto trzy biografie artystyczne, sto trzy osoby piszące w języku hebrajskim (iwrit) albo jidisz, a tak wielu urodzonych na Wołyniu, Podolu, Polesiu, Wileńszczyźnie, Suwalszczyźnie, Kielecczyźnie, Lubelszczyźnie, w Galicji, Łodzi, w Warszawie... Stu trzech współtwórców literatury żydowskiej i świadków jej powstawania...

Taka optyka narzuca się od razu podczas lektury *Antologii poezji żydowskiej.* Taką optykę proponuje też redaktor książki i autor *Słowa wstępnego* Arnold Słucki: *...musieliśmy wziąć pod uwagę tę oszałamiającą wręcz obfitość i bogactwo poetyckich nazwisk, z których każde coś znaczy na nadzwyczaj rozległej poetyckiej mapie. Cechą rozwoju poezji żydowskiej jest jej różnorodne terytorialne zaplecze, co jest bez precedensu i nie da się porównać z historią ani teraźniejszością innych literatur, skupionych na jednym terytorium. Z tego jakże rozczłonkowanego obrazu kolejno należało wywieść i prześledzić główne drogi rozwojowe, co jest rzeczą niełatwą wobec zaznaczonego wyżej synkretycznego charakteru rozwoju poezji żydowskiej w świecie oraz niewyraźnej polaryzacji kierunków i tendencji. (...) W rezultacie zwyciężyła zasada, zgodna z charakterem zgromadzonej dokumentacji poetyckiej, nakazująca rozpatrywać poezję żydowską z punktu widzenia jednostkowych dokonań i walorów, jaką niesie artystyczna osobowość twórcy. Zwycięstwu tej zasady sprzyjał w wysokim stopniu pietyzm dla poetyckich nazwisk.*

Nasza wiedza o literaturze żydowskiej jest niewystarczająca, ba, jest niewiedzą. Nie znamy poszczególnych grup poetyckich, nie wiemy nic o głównych kierunkach literackich, znamy — lepiej lub gorzej — twórczość poszczególnych poetów, a i to głównie tych piszących w języku polskim. Ale pełnego obrazu tejże literatury skonstruować nie umielibyśmy, gdyż nasza wiedza okazuje się jeszcze biedniejsza od kryzysowej rzeczywistości. Perspektywa historyczna, którą dysponujemy wobec tej literatury, niesamowicie się wydłużyła, ale też nic, przez tak długi okres, nie uczyniono by „przebadać", określić tendencje i kierunki, opisać zjawiska. Tak więc biorąc do ręki opasły zbiór wierszy poetów żydowskich, szukam w nim nie tylko poezji. Także wiedzy o ludziach i czasach, o ich życiu i umieraniu...

Stu trzech poetów i poetek przedstawionych w porządku chronologicznym według daty urodzenia... Nie jest to z pewnością jedyny porządek zapewniający minimum obiektywizmu, ale jest chyba „sprawiedliwy" wobec twórców. W tym bowiem porządku ich wiersze nie służą do zilustrowania prądów, kierunków, szkół, nurtów, tendencji, itp., reprezentują same siebie. Mapki stylów i estetyk przynoszą poszczególne noty o autorach sporządzone przez Salomona Łastika szkicując tło, zarysowane z różną wyrazistością. Podstawową

mapę, w dużej skali wykreślił w *Słowie wstępnym* Arnold Słucki. Znajdują się na niej: romantycy, klasycyści, impresjoniści, moderniści, ekspresjoniści, symboliści, katastrofiści, członkowie grupy „In zich" (zbliżeni do akmeizmu rosyjskiego), grono amerykańskich „Młodych", piszący pieśni rewolucyjno-proletariackie, związani *z urbanizmem, z zachodnioeuropejskim i rosyjskim futuryzmem*, autentyści. Klasyfikacja ta oczywiście nie jest jednorodna, grupy występują tu na tych samych prawach co kierunki, ale inaczej być nie mogło, jeżeli autor *Słowa wstępnego* chciał ukazać równolegle obraz życia literackiego i literatury. Plan życia literackiego musiał zostać nałożony na plan kierunków. Przecinać się one będą wielokrotnie, a u poszczególnych poetów pojawią się różne tendencje stylistyczne. Trzeba też powiedzieć, że Słucki dobrze pokazuje tego rodzaju ewolucję poszczególnych artystów, a przedstawienie ich twórczości w ruchu, w rozwoju było — jak można przypuszczać — jednym z celów, jakie przed sobą postawił.

Pięć kierunków, czy raczej tendencji, o niejednakowej sile i niekoniecznie bezkonfliktowym, linearnym przebiegu, wydaje się być podstawowym schematem estetycznym, na którym rozpina się wielkie i różnorodne bogactwo poezji pomieszczonej w antologii Salomona Łastika i Arnolda Słuckiego. Jeśli potraktować je z dużą tolerancją, jako znaki pokrewnych zjawisk, mogłyby wystarczyć do zarysowania estetycznego planu poezji żydowskiej od roku 1888, tj. od chwili opublikowania przez Icchoka Lejbusza Pereca poematu *Monisz* w żydowskiej Bibliotece Ludowej Szolem Alejchema, po początek lat sześćdziesiątych.

Najpierw byłby to „romantyzm", w którym — jeśli większą uwagę zwracać na to, co łączy, niż na to, co dzieli — zmieściliby się Icchok Perec, Moris Rozenfeld, Josef Bowszower, Abraham Rajzen, a także poeci piszący tuż po rewolucyjnych wydarzeniach w Rosji: Dawid Hofsztejn, Perec Markisz, Lejb Kwitko i Aron Kusznirow, którzy romantykę i patos szlachetnej euforii epoki, jak ją nazywa Słucki, „burzy i naporu" połączyli z elementami charakterystycznymi dla żywotnej w latach dwudziestych i trzydziestych tzw. poezji społecznej i rewolucyjnej. Druga tendencja obejmowałaby „klasycyzm" (cudzysłowy konieczne, nazwy kierunków są tu jedynie hasłami wywoławczymi). Głównym jej przedstawicielem jest Jehojosz i skłaniający się niekiedy ku impresjonizmowi Dawid Ejnhorn. Trzeci i dominujący nurt to „futuryzm", jego krewni, powinowaci i potomkowie, a więc także poeci nadrealizujący (wychodźcy z Rosji i Polski: M. I. Halpern, H. Lejwik, A. Łejeles), posługujący się groteską jako ważnym środkiem artystycznym czy też poeci wykorzystujący poetykę kultury ludowej.

Kolejna tendencja, która utorowała sobie drogę w poezji żydowskiej, to „poezja proletariacka"; jej czołowymi przedstawicielami są K. Lis, B. Heler, Sz. Żyrman, J. I. Kohn, B. Gelman, K. Mołodowska, H. Rubin i wielu innych.

I wreszcie trend ostatni: „symbolizm".

Wizyjność wiersza, większa skłonność do nasycania poezji elementami epickimi, powrót do myślenia mitycznego, no i oczywiście upodobanie do obrazów symbolicznych — to wyróżniki tej tendencji i równocześnie znaki pokrewieństwa poszczególnych poetów. Zdolność i upodobanie do widzenia świata w perspektywie historiozoficznej, katastrofizm — to łącznik światopoglądowy. Postawa ta zdaje się dominować w latach trzydziestych, a w każdym razie z obecnej odległości, z naszego „punktu widzenia", wydaje się górować. Reprezentują ją Icyk Manger i Maurycy Szyml ze słynnym wierszem *Do chłopca z żydowskiego miasteczka*. Nutę katastroficzną usłyszymy też u Chaima Grade i Mordechaja Gebirtiga oraz wielu poetów tworzących w okresie okupacji.

A gdzie Abraham Sutzkever? Gdzie Pejsach Binecki? Gdzie wielu innych, których twórczość w antologii zaprezentowana jest kilkoma ledwie wierszami z wczesnego okresu „poezjowania"? Niektórzy mogą się zmieścić w szufladce „futuryzm i jego krewni", ale Sutzkever nie mieści się w żadnej z naszych pięciu szufladek. Chyba najłatwiej byłoby upchnąć twórczość najwybitniejszego współczesnego poety żydowskiego do szufladki ostatniej, tej z napisem „symbolizm"? Ale czy nie byłoby to nadużycie? A gdzie inni? Nie wiem, nie wiem... Twórczość wielu poetów przecięta jest cezurą wojen, co dodatkowo komplikuje linie podziałów. Nie zawsze zresztą poezja wraca do swych tradycyjnych i narzucanych przez teraźniejszość obowiązków zgoła romantycznych: do „obowiązku dawania świadectwa", „obowiązku ocalania".

Stu trzech poetów i poetek zaprezentowanych w porządku chronologicznym według daty urodzenia. Sto trzy indywidualności: sto trzy życiorysy, sto trzy noty biograficzne, bardzo zwięzłe, czasami zanadto, a niekiedy nawet — w czterech przypadkach — tylko

takie: *J. I. Kohn. 1905 — Urodził się w Warszawie. Należał do proletariackiej grupy pisarzy. Zginął w getcie warszawskim.* lub *Motel Kozłowski. Danych brak.*

Czy w takiej sytuacji można stworzyć jakąś „typową" biografię urodzonego przed wojną poety żydowskiego? Choć nie wszyscy się w nim zmieszczą, można się jednak pokusić o skonstruowanie dominującego statystycznie wzoru, w oparciu o zawarte w notach informacje.

Znacząca większość przedwojennych poetów żydowskich (sześćdziesięciu) jest pochodzenia robotniczo-chłopskiego. Jeden wywodzi się, co dość zaskakujące, z ziemiaństwa. Pochodzeniem mieszczańskim, rozumianym tradycyjnie, zeszłowiecznie, a więc jako pochodzenie z rodziny kupieckiej — legitymuje się dwudziestu trzech.

Wszyscy otrzymali wykształcenie: siedemdziesięciu czterech tradycyjne żydowskie (cheder, jeszybot), trzydziestu jeden świeckie (gimnazja), szesnastu studiowało (czasownika tego używam w dawnym znaczeniu). Osiemnastu poetów obok wykształcenia tradycyjnie żydowskiego otrzymało wykształcenie świeckie.

O ich życiu, działalności i umieraniu noty również mówią to i owo.

Jeden zginął podczas Rewolucji Październikowej w walce z kontrrewolucją, ośmiu uwięziono w II Rzeczypospolitej za działalność polityczną, dwóch zmarło przed drugą wojną światową, czterech w Polsce po wojnie i dwudziestu dwóch na emigracji, jedenastu w Izraelu, piętnastu zmarło w ZSRR, dwudziestu jeden zginęło w obozach zagłady i getcie warszawskim, dziesięciu żyje poza granicami kraju, w którym się urodzili i poza Izraelem, czternastu mieszka w Izraelu, trzech w ZSRR.

O nagrodach i odznaczeniach, jakie zapewne czasami dostawali, wiadomo jedno; dwóch poetów zostało odznaczonych, jeden Orderem Czerwonego Sztandaru, drugi za zasługi wojenne.

Na zakończenie wypada stwierdzić, że otrzymaliśmy — cierpliwość została nagrodzona? — książkę, która była przygotowana w 1968 roku, wówczas jednak nie doszło do jej druku. Zapewne nie wszyscy możemy ją mieć na półce, pamiętajmy przynajmniej o jej istnieniu.

Antologia poezji żydowskiej, wybór, noty i przypisy Salomon Łastik, redakcja i słowo wstępne Arnold Słucki, PIW 1983, s. 553 nlb 3, nakład 10 250 egz.

ADRIANA SZYMAŃSKA

KONCERT NA 22 GŁOSY

Antologia nowej poezji brytyjskiej Piotra Sommera jest bodajże pierwszą prezentacją pokoleniową poezji obcej pośród udostępnionych nam w ostatnich dziesięcioleciach przekładów poetyckich. (Interesująca antologia współczesnej poezji serbochorwackiej Juliana Kornhausera jest drugą tego typu książką przekładową). Co więcej: nie istnieje dotychczas żadna antologia naszej poezji rodzimej eksponująca twórczość pokolenia ujętego w tak wąskim zakresie, jak uczynił to Sommer. Ów wyróżnik pokoleniowy decyduje o integralności prezentacji.

Jest zasługą antologisty, że zaproponowany przez niego dwudziestodwuosobowy skład aktualnych trzydziesto- i czterdziestolatków robi wrażenie całości zamkniętej, przekonującej zasadą doboru poszczególnych zjawisk artystycznych, reprezentatywnością postaw i poetyk. Przejrzysty w konstrukcji, rzeczowy wstęp wyjaśnia kryteria wyboru, wyznacza istotne punkty na poetyckiej mapie współczesnej Anglii.

Antologia obejmuje ostatnie dwudziestolecie twórczej działalności poetów urodzonych między rokiem 1935 a 1952, których debiuty przypadły na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte. Głównym punktem odniesienia dla poezji tej generacji stała się, w ujęciu Piotra Sommera, „zasada układności" charakteryzująca postawę estetyczną grupy poetów określanej mianem „The Movement" a właściwie krytyka owej zasady dokonana przez A. Alvareza w roku 1961. Poeci „The Movement" działali w latach pięćdziesiątych, a krytyczna ocena Alvareza zawarta w manifeście opublikowanym na progu nowego dziesięciolecia niezależnie od stopnia trafności sądów krytyka, stanowi i wyrazistą cezurę czasową, i dogodną formułę dla dalszych ustaleń i ocen.

Sommer nie rozstrzyga, w jakim stopniu ostrzegawczy głos Alvareza zdecydował o

kształcie najnowszej poezji brytyjskiej. Sygnalizuje tylko fakty i daty, ujawnia charakter i klimat polemicznych sporów towarzyszących wkraczaniu na scenę następców „układnych" poetów z generacji „The Movement".

„Poezja może koniec końców ujawnić nowy sposób odczuwania"; „dzięki literaturze być może nic się nie zdarza, ale niewykluczone, że zdarzy się nowy początek". Oto wypowiedzi dwóch poetów — Seamusa Heaneya i Douglasa Dunna — cytowane we wstępie przez Piotra Sommera, a nawiązujące do poglądów Audena na sprawy poezji. W słowach Heaneya i Dunna — znakomitych uczestników antologii — kryje się wiara w subtelne moce poezji, nie przetwarzającej zasadniczo świata, ale dokonującej rewolucji w zakresie naszej wrażliwości i percepcji. Prawie trzysta utworów dwudziestu dwu poetów brytyjskich ujawnia właśnie współczesne sposoby percypowania rzeczywistości, nowe akty wyobraźni potomków Donne'a i Blake'a, duchowych dziedziców Yeatsa i Dylana Thomasa. Fakt, że każdy z poetów antologii reprezentowany jest kilkunastoma wierszami zdecydowanie pogłębia wyrazistość poszczególnych postaw, uwypukla indywidualności, zwielokrotnia analogie i antynomie pomiędzy przedstawicielami różnych ugrupowań i orientacji twórczych.

Piotr Sommer dokonał na użytek swego wyboru zwięzłej prezentacji ruchu poetyckiego ostatniego dwudziestolecia na terenie Wielkiej Brytanii. Uwzględnił więc, oprócz londyńskiego centrum „minimalistów" skupionych wokół pisma Iana Hamiltona „the Review", również twórczość „prowincjonalną": „grupę liverpoolską uprawiającą poezję *pop* oraz rozpoczętą w końcu lat sześćdziesiątych i owocującą świetną poezją działalność Szkotów — Stewarta Conna i Douglasa Dunna, a przede wszystkim poezję kilku Irlandczyków z Ulsteru z ich poetą najwybitniejszym (a może i najciekawszą osobowością całego pokolenia młodych Brytyjczyków) Seamusem Heaneyem. Poetycką listę obecności przedstawioną przez Sommera kończy ugrupowanie „nowych fantastów" reprezentowane najwyraziściej przez Craiga Raine'a, a publikujące na łamach miesięcznika „Quarto".

Ujmujący lapidarnością i merytoryczną perfekcją, błyskotliwy stylistycznie wstęp, uzupełniają rzetelnie opracowane noty o poszczególnych autorach. Oprócz zwięzłych danych bibliograficznych antologista określa tu bliżej ich przynależność narodową i wyznaniową, rangę i specyfikę poetyckiej profesji, zakres tematycznych i formalnych penetracji. Siatka znaczeń, symboli i wartości uzyskana dzięki precyzyjnym i celnym informacjom pozwala czytelnikowi rozpocząć zasadniczą lekturę z istotną już wiedzą ogólną i szczegółową na podstawowy temat. Nawet całkowici dyletanci, czyli ci nic dotychczas nie wiedzący o nowej poezji brytyjskiej, przeprowadzeni zręcznym kompetentnym piórem Sommera przez labirynt podziałów głównych i poprzecznych orientują się doskonale who is who.

Odkrywczość sztuki mierzy się w każdym okresie historycznym stopniem jej niezależności od obowiązujących kanonów. Dlatego w naszej poezji (w okresie aktywności pokolenia „Współczesności") takie uznanie zdobyły „turpistyczne" wiersze Grochowiaka i — równolegle — twórczość Tadeusza Nowaka i Mirona Białoszewskiego, poetów pozostających właściwie poza głównym nurtem ówczesnego poezjowania. Obydwaj bowiem na swój własny sposób otwierali wiersze dla tematów wcześniej nie eksploatowanych z taką intensywnością: pierwszy nobilitując mity chłopskie, drugi mitologizując elementy subkultury przedmieścia. Dlatego — po neoklasycznych, uniwersalistycznych spełnieniach poetów z kręgu „Orientacji" — z takim entuzjazmem przyjmowane były debiuty pokolenia „Nowej Fali" z typową u wielu poetów atencją dla pospolitego szczegółu i publicystyczną pasją „przedstawiania świata".

W nowej poezji brytyjskiej też wyróżniają się te zjawiska, które najbardziej odstają od tradycyjnych formuł estetycznych. A więc „minimaliści" przeciwstawiający „racjonalizmowi" poezji lat pięćdziesiątych upodobanie do skomplikowanych sytuacji emocjonalnych z jednoczesną dbałością o skrótowość, funkcjonalność obrazu. Czołowy „minimalista", Ian Hamilton, pisze wiersze, które bezpośrednio dotykają prywatnych, intymnych dramatów, dotyczą choroby, śmierci, wszelkiej nędzy ludzkiej egzystencji, a jednak nie słychać w nich egzystencjalnego wrzasku, lamentu, histerii. Ukryte w wyważonych obrazach wyznania ujawniają jednocześnie żywiołu emocji i stymulującego przeżycie dystansu, wrażliwość moralną i dyscyplinę wyobraźni. Dramatyzm wierszy Hamiltona rodzi się na styku tematycznej grozy i powściągliwości ekspresji. Przywołując jego własne słowa o „kruchości naczynia" wobec potęgi „sztormu" można wyprowadzić definicję Hamiltonowego heroizmu.

Siłą wierszy Davida Harsenta, drugiego, obok Hamiltona, programowego „minimalisty", jest niedopowiedzenie, zamazywanie planów realności i snu. W zakresie tematyki podobnie jak Hamilton penetruje Harsent kliniczne obszary choroby, psychiczne napięcia i załamania, stany patologicznych urojeń. Tworzy czyste, krystaliczne obrazy następujące po sobie luźno, z filmowym wdziękiem. Pomiędzy te obrazy jakby mimochodem wkłada gorzkie, wstrząsające odkrywczością przesłania moralne.

Najbardziej drapieżni, najwyrazistsi tematyką i warsztatową wirtuozerią są dwaj poeci „prowincjonaliści": Szkot — Douglas Dunn i Irlandczyk — Seamus Heaney. Pierwszy z nich uprawia lirykę, którą można określić mianem „społeczna", jednak bez publicystycznych ograniczeń tego pojęcia. Poetyckie reportaże z Terry Street, biednej ulicy Hull, rodzinnego miasta Dunna, olśniewają malowniczym autentyzmem realiów i tkliwą grą emocji poety wywoływanych przez przedmioty obserwacji. Programowy wiersz *Jestem kamerzystą* to hymn na cześć życia w jego pierwotnej, nieskażonej formie, z apoteozą bólu, rozpaczy i prawdy. Prawdy rozumianej jako wartość niewyrażalna. Albowiem: „Prawdę znają tylko ofiary prawdy". „Prawda to krajobraz gdzie wciąż żyją święte plemiona, / I wszystkie soczewki Japonii i Niemiec / Nie wiedziałyby, jak skupić się na nim". Dunn, uduchowiony kronikarz i czuły moralista, pozwala własnym wierszom po prostu wzruszać. Jest przejmujący w swojej pasji współuczestnictwa i współodczuwania tragicznego piękna wszelkiego istnienia.

Spadkobierca „naturalistycznej" tradycji współczesnej poezji angielskiej, Seamus Heaney, ma szczególny dar udramatyczniania swoich wizji. Nawet najpospolitszym sytuacjom potrafi nadać wymiar misterium poprzez spiętrzanie metafor potęgujące atmosferę niezwykłości. Ograniczona do wiejskiej codzienności tematyka jego wierszy uzyskuje perspektywę historyczną dzięki wprowadzeniu motywu „bagna" ewokującego bogatą mitologię plemienną i rozszerzającego teren poetyckiej „akcji" na całą Europę Północną. Dosadna brutalność obrazowania w powiązaniu z naturalną emocjonalnością autora nadają wierszom Heaneya niepowtarzalną ekspresję. Peryferie wyobraźni, przez które przedziera się Irlandczyk, świecą tajemniczym, ciemnym światłem.

Liverpoolczyka, Briana Pattena, zlokalizować trzeba na przeciwnym biegunie wrażliwości. Nie drążenie w głąb, nie poszukiwanie historiozoficznego dna dla doświadczeń teraźniejszości i pamięci, lecz spontaniczne, naskórkowe doznawanie świata to główna idea tej poezji. Bohater wierszy Pattena żyje wśród ulic wielkiego miasta poddany presji cywilizacyjnych rytmów metropolii. Kompleksy i udręki dziecięcia miasta skazanego na „samotność i szaleństwo" najpełniej oddaje wiersz *Niewłaściwy numer*. Pod płaszczykiem pomysłowej zabawy lirycznej pełnej ironicznej brawury kryje się w nim jądro gorzkiej samowiedzy poety.

Poruszający się także w miejskim pejzażu Craig Raine wypowiada się w zupełnie innej poetyce. Jego miasto za sprawą wyobraźni przetwarza się w baśń o mieście, trochę niedorzeczną, trochę groźną. Domieszka fantastyki czyni rzeczywistość możliwą do zniesienia, obłaskawia jej koszmary. Zdaje się, że nie przypadkiem przygodą poetycką „Marsjan" czyli „nowych fantastów" kończy Sommer przegląd zjawisk artystycznych w młodej poezji brytyjskiej. Ten „fantastyczny" akcent jako umowna kropka brzmi przekonująco i wiarygodnie. Jest argumentem na rzecz niezniszczalności sztuki samej w sobie, na rzecz odwiecznej antynomii wyobraźni. Uprawomocnia stan nieustannego zdziwienia jako pierwsze przykazanie w artystycznym dekalogu. Raine nazywa „rzeczy codzienne" „przedmiotami w muzeum powszedniej sztuki". Ileż poetyckiego uroku mają te jego „rzeczy codzienne". Np.: „Dziedziniec college'u jest wybrukowany jak jeżyna"; „auta to linia nieskazitelnych butów, wszystkie pod kątem stu osiemdziesięciu stopni"; „tysiąc parasolek pietruszki przechadza się pośród spokoju łąki"; „Podpity motyl zatacza się i chwieje całe popołudnie"... Szczęśliwy dobór tłumaczy — Jarosław Anders, Bohdan Zadura i Piotr Sommer — rówieśnicy młodszych z pomieszczonych w książce Brytyjczyków — zdecydował o jakości przekładów. Antologię w całości odbiera się jak właściwie zinstrumentalizowany utwór muzyczny. I z pewnością każdy miłośnik poezji znajdzie w niej coś „dla siebie". A może nawet jakiś niepojęty imperatyw estetyczny każe niektórym wracać do pewnych strof, tak jak ja — zauroczona przecież przez kilku naraz świetnych Brytyjczyków — wciąż od nowa czytam króciutki, „chudy" liryk Seamusa Deane'a, za każdym razem doczytując się w nim niepokojącej, przekłutej szpilką metafizyki, tajemnicy. Wiersz nosi tytuł *Wiem o tym*.

Jestem już spokojny
Od wielu dni. Moje ręce
Leżą tu, niezmiennie.
Nic nie jest tak obfite

Jak ta wolność.
Jestem cały miłością
Do niczego.
Poznałem przedmioty
Jakbym był ręką
Która je trzyma.
Nikt nie może mi
Nic zrobić.
Jestem tu sam,
Żywy, w nadmiarze.

Dziwne bywają zrządzenia paradoksu. Oto jeden z najbardziej „politycznych" poetów brytyjskich, bezpośredni wyraziciel współczesnej północnoirlandzkiej martyrologii, chroniący wierszem ludzką godność przed bezprawiem przemocy, osiedla się w mojej pamięci jako najczystszy, ezoteryczny liryk.

Piotr Sommer: *Antologia nowej poezji brytyjskiej.* Przełożyli: Jarosław Anders, Piotr Sommer, Bohdan Zadura. „Czytelnik", Warszawa 1983, str. 393, nakład 20 000 egz.

BOHDAN ZADURA

TIN UJEVIĆ I INNI

Gdy rozpoczynamy czytanie wyboru współczesnej poezji jugosłowiańskiej, wkraczamy na teren polskiemu czytelnikowi zupełnie nie znany. Nazwiska autorów nie mówią nam wiele albo zgoła nie mówią nic. (...) Ale wystarczy przeczytać parę pierwszych wierszy, aby uchwycić ten ton, który współbrzmi z naszą współczesną poezją. (...) Widocznie poetycka tkanka Serbów, Chorwatów, Słoweńców i Macedończyków zachowała w sobie nici, z których i nasza poezja jest tkana. Głęboko melancholijny dźwięk, jaki wydaje jugosłowiańska lutnia, spokrewnia ją z naszą poetyką, z naszym rozumieniem tego, czym jest poezja i czym się może stać dla narodu. (...) Poetyka jugosłowiańska, szkolona na współczesnych nam wzorach, tak samo jak nasza oddycha powietrzem wschodu i zachodu, podobna jest do naszej w tradycjach swoich — i w swej upartej oryginalności. — pisał ćwierć wieku temu Jarosław Iwaszkiewicz we wstępie do *Liryki jugosłowiańskiej.* Wróciłem do tego tekstu po lekturze *Wewnętrznego morza* i zaskoczyło mnie to, jak trafne wydają się słowa autora *Rozmów o książkach* i w odniesieniu do antologii Slavička. Zdezaktualizowały się, czy powiedzmy ostrożniej częściowo zdezaktualizowały, pierwsze z przytoczonych zdań.

Kilka nazwisk nie jest już obcych naszemu uchu, by wymienić Miroslawa Krležę, Miodraga Pavlovicia, Vasko Popę, Vesnę Parun, Slavka Mihalicia, Dušana Maticia, Tomaža Salamuna, czy Marka Ristica, do których indywidualnych tomów w języku polskim można już było sięgnąć. Nieodżałowany Jarosław Iwaszkiewicz pisał o książce, będącej pierwszą prezentacją powojennej liryki narodów Jugosławii, książka Slavička z jednej strony ma zakres węższy — ukazuje dorobek poetycki jednej tylko nacji, a mianowicie Chorwatów, z drugiej szerszy — gdyż panoramuje poezję powstałą w dwudziestym wieku.

Chociaż pierwsze wiersze *Wewnętrznego morza* pisane były wcześniej niż te, do których odwoływał się Iwaszkiewicz, trudno byłoby znaleźć dla wyrażenia odczuć, które budzi ich lektura, lepsze słowa niż jego. *Mamy ten szeroki oddech pól, łąk i gór — gór obszerniejszych od naszych i tym samym bardziej narzucających się, bardziej obecnych w poetyckich obrazach i metaforach (...) Zasadniczą różnicą (...) jest szeroki oddech południowego, ciepłego morza...*

Znajdują w tych wierszach potwierdzenie słowa o wspólnych tradycjach, w wielu wierszach brzmi nuta staffowska, jakbyśmy ją mogli nazwać (*Pigwa* Begovicia, *Zieloną gałąź i owoce smutku* Vujevicia, *Moje słowa* Krleca). Czyż ta strofa wiersza Šopa nie brzmi znajomo?

Jezu dobry, gdy wieczór ma nad ziemią władzę,
Gdy trwa jeszcze biedaków wszystkich twych czuwanie,
Do skromnego cię krawca, Chryste, zaprowadzę,
Iżby skroił ci zwykłe człowiecze ubranie.

Milivoj Slaviček, który zjechał na dobre do Warszawy w roku 1969 jako czterdziestolatek i wkrótce jego brodata twarz z nieodłączną fajką i odrobinę jakby zażenowanym

uśmiechem stała się nieodłącznym elementem wystroju kawiarni przy Krakowskim Przedmieściu 87/89, zaprezentował w *Wewnętrznym morzu* prawie 400 wierszy 77 poetów. Nie czuję się na siłach oddać im wszystkim sprawiedliwości ani porządnie ich opisać. Autor antologii nie powinien mi mieć tego za złe, skoro sam w przedmowie wyraźnie sobie poddrwiwa z nadmiernej gorliwości mądrej krytyki, dzielącej, łączącej, typologizującej, syntetyzującej, periodyzującej i definiującej, przynajmniej w odniesieniu do poezji jego pokolenia. Ponieważ czyni to z wdziękiem zacytujmy: *Krytycy mówią o naszym egzystencjonalnym humanizmie, o neoempirystycznych tendencjach instrumentalizmu, o empirycznym nominalizmie i omnicentryzmie. O esencjonalnych i egzystencjonalnych problemach, którymi się zajmujemy. O poszukiwaniach semiotyczno-strukturalistycznych. O modelowym funkcjonalizmie. Albo o dynamizacji sytuacji metaforycznej. Albo o pozornych konceptualistach.*

Myślę więc, że wybaczony mi zostanie buchalteryjno-impresyjno-felietonowy charakter tego omówienia. Nim przejdę do rachunków, anegdota. Otóż w początkach lat siedemdziesiątych przyholowałem w swoje rodzinne strony grupę poetów uczestniczących w Warszawskiej Jesieni Poezji. Przypadkiem trafiliśmy do pracowni jednego z malarzy i tam między gospodarzem a Milivojem Slavičkiem wywiązał się dialog w trakcie którego, kiedy wyszło na jaw, że poeta mieszka w Zagrzebiu, malarz zaproponował: „Byłem parę razy w Dubrowniku, jeśli panu wygodniej, proszę mówić po jugosłowiańsku, rozumiem ten język". A teraz wracamy już do poetów piszących po chorwacku. I do buchalterii. Jednym wierszem zaprezentowanych zostało w *Wewnętrznym morzu* 9 autorów, dwoma utworami 11 autorów, po trzy wiersze ma 8 autorów, po cztery 11. Trzynastu poetów pokazał Slaviček pięcioma wierszami, sześcioma siedmiu, siedmioma trzech (Antun Gustav Matoš, Šime Vučetić, Igor Zidić). Po osiem wierszy mają: Vladimir Vidrić, Jure Kaštelan, Frano Alfirević, Nikola Milićević, po dziewięć Vladimir Nazor, Vesna Parun i Gustaw Krklec. Dziesięcioma wierszami pokazał Slavko Mihalicia, Ivana Slamniga i siebie (czego nie mamy mu za złe, bo jest dobrym poetą), jedenastoma Antuna Branko Šimicia i Dobrisę Cesaricia, dwunastoma Miroslava Krležę i Dragutina Tadijanovicia. Piramidę wieńczy Tin Ujević z dziewiętnastoma utworami, poeta, który wywarł decydujący wpływ na powojenne generacje chorwackich poetów i eseistów i najbliższy antologiście.

Wyliczenie tych nazwisk nie zostało spowodowane moją chęcią zrobienia na złość korekcie, myślę, że oswojenie się z chorwackimi imionami i nazwiskami też może być pożyteczne. O to, co wynika z buchalterii, o proporcje niechaj spierają się rodacy Slavička w jego pierwszej ojczyźnie; pierwszej, chociaż, jak podaje w swojej nocie, *mieszka w Warszawie i Zagrzebiu.* Oni oprócz utworów niechaj liczą i linijki. My możemy przyjąć *Wewnętrzne morze* z dobrodziejstwem inwentarza i wdzięcznością za wiele naprawdę świetnych wierszy. Możemy smakować je po dyletancku i amatorsku, uświadamiać sobie niejako przy okazji, jak pojemny jest ten dwudziesty wiek, który przecież jeszcze się nie skończył, jak różnorodne jest morze poezji, które zasila tyle odmiennych dopływów. Do zwierciadła poezji chorwackiej przybliżać możemy i naszą poezję, dokonywać prywatnych odkryć i zastanawiać się nad krążeniem pewnych motywów w poezji światowej. W krytyce literackiej liczą się pomysły; tych pomysłów antologia podsuwa sporo. Kogo bawi komparatystyka i kto potrafi, niech napisze esej porównujący wiersz najwybitniejszego węgierskiego poety XX wieku Endre Adyego *Winobranie na górze Atos* z utworem Luki Paljetaka *Wiosna w klasztorze.* Porównanie młodych Chorwatów i młodych Brytyjczyków — choć dziś już w wieku średnim — też mogłoby być zajęciem wdzięcznym, podobnie jak porównanie twórczości poetów zaprezentowanych w antologii z twórczością ich tłumaczy, z których wielu to wybitni polscy poeci współcześni.

Gdybym miał wskazać wiersz, który w antologii Slavička najbardziej mi odpowiada, znalazłbym się w kłopocie. *Ptak na prąd* Gorana Babicia, znakomicie brzmiący po polsku, świetnie przełożony przez Juliana Kornhausera?

Dziadek przyniósł pstrokatego ptaka,
była to papuga,
ale tato mówi na nią Kraaal,
mama zielone ścierwo,
a ja jej w ogóle nie nazywam.

Cały czas skrzeczała,
jak zepsute radio,

wsadziłem ją więc do wody,
żeby sprawdzić czy przestanie
i rzeczywiście, pięknie teraz milczy
i nie rusza się.

Kiedyś tato w podobny sposób
wsadził do wanny tranzystor,
którego nie można było wyłączyć,
ale w wodzie przestał grać,
to znaczy, że także w ptaku
było jakieś radio
albo tranzystor,
lub gramofon,
a on tylko udawał,
że jest papugą
i Kraaalem,
i zielonym ścierwem.
Od razu skapowałem,
że działa na prąd.

Ludożercy Osipa Ostiego?, zbyt długi, by go tu przytoczyć i na tyle wyrafinowany w swej prostocie, że trudno byłoby go opowiadać, wspomagany przez krótki utwór pod długim tytułem *objęci lub jeszcze jedna krótka notatka o czerwonym pokoju na strychu*
nasz czerwony pokój na strychu tak jest mały i na tyle
ciasny że za każdym razem gdy się mijamy musimy się objąć

A może, skoro już jesteśmy przy erotykach, któryś z wierszy Luki Paljetaka, poety, który jak można wnosić z *Sypialni, Żółtego pokoju, Ballady o wiernej pani o pasie cnoty i tak dalej* oraz *Wiosny w klasztorze* znakomicie potrafi łączyć współczesną wrażliwość i realia z tradycją wywodzącą się z ducha poezji metafizycznej? Może skondensowane, czasem jednowersowe, lecz precyzyjne i otwierające przestrzeń miniatury Igora Zidicia, takie jak *Muzyka?*

Słyszę głos rosnącej kukurydzy:
gdzieś dalej, poza zasięgiem.

Nie tylko te wiersze się zapamiętuje i nie tylko tych poetów. O tym, że poezja może być dowcipna, nie przestając być poważna, przekonują wiersze Zvonimira Baloga *Gdyby mnie było czterech* (jednej strofy trudno mi nie zacytować:

Nie byłaby to prawda
Lecz wspaniałe sny
I sam Bóg by wtedy
Mówił do mnie Wy),

Konferencja, Partia szachów, Tamten; dwa pozostałe *Gdybym był królem* i *Komu dać odznaczenie* mniej mnie przekonują: albo pochodzą z tomików dla młodzieży, dla której Balog wiele pisze, albo trochę „zdziecinniały" w przekładzie. Zamykający antologię, choć nie najmłodszy — najmłodsza jest Sonja Manojlović, rocznik 1948, z dwoma utworami o łącznej objętości 9 linijek, które nie zapadają zbytnio w pamięć — Borben Vladović wkupuje się w łaski czytelnika przekorą, inteligencją, a jego wiersze dość eksperymentalne w kształcie prowokując, mówią sporo i o postawie poety i o świecie.

Uznając *Wewnętrzne morze* za książkę ze wszech miar godną lektury i widząc w niej kolejne przybliżenie jednego z ciekawszych obszarów poetyckich współczesnego świata — ma rację autor ukrywający się pod kryptonimem Dyżurny, gdy zauważa („Literatura na Świecie", nr 6/84), że dawne centra poetyckie (np. Francja) zdają się już od pewnego czasu tracić impet, podczas gdy w poezji innych narodów, czasem małych, dzieją się rzeczy nowe i ciekawe — trochę na koniec pogrymaśmy. Jak na książkę, która nie wychodzi co rok, ani co pięć lat, nakład *Wewnętrznego morza* jest śmiesznie mały — 2 000 egzemplarzy to w sam raz pewnie, żeby zaspokoić potrzeby bezpośrednio zainteresowanych poetów, tłumaczy i slawistów. Kształt edytorski antologii też mógłby być bardziej poręczny. Ponieważ dobrze jest wiedzieć nie tylko co się czyta, ale i kogo się czyta, korzystniejsze byłoby moim zdaniem skrócenie dystansu między wierszami i notami o ich autorach. Utwory przedstawia Slaviček w kolejności, w jakiej debiutowali ich autorzy, noty zamieszczone na końcu książki zestawione są w porządku alfabetycznym. Część z nich oprócz podstawowych danych bio-bibliograficznych przynosi również krótkie charakterystyki pióra różnych krytyków. Tym sposobem w antologii mamy jakby mini-antologię głosów krytyków czy historyków literatury, szkoda jednak, że nie jest ona kompletna. Można się domyślać, że cudze opinie przytacza Slaviček wtedy, gdy chodzi o poetów nieżyjących lub bardziej znaczących, ale i ta zasada nie jest przestrzegana konsekwentnie. I tak Zlatko Gorjan, Slavko Madjer, Krsto Špoljar, choć zmarli, owych charakteryzujących ich twórczość dopełniających cytatów nie mają, uhonorowani są nimi natomiast dwaj żyjący poeci Dragutin Tadijanović i Šime Vučetić. W asymetrycznym świecie domagać się symetrii w książkach? Niechaj te zastrzeżenia uznane zostaną raczej za wyraz maksymalizacji tęsknoty za doskonałością niżli za przejaw mojej małoduszności.

Wewnętrzne morze. Antologia poezji chorwackiej XX wieku. Wybór, przedmowa i noty o autorach Milivoj Slaviček. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982. s. 645 nlb. 3, nakład 2 180 egz.

PAWEŁ GEMBAL

TRZYNASTU WĘGIERSKICH POETÓW

W 1975 roku nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w Bibliotece Poezji i Prozy ukazała się antologia przedstawiająca dorobek siedmiu wieków poezji węgierskiej. István Csapláros, Gracja Kerényi i Andrzej Sieroszewski wybierając niemal trzysta wierszy siedemdziesięciu poetów mieli świadomość, że pierwsze tak wielkie przedsięwzięcie powinno zapoznać polskiego czytelnika z „zasadniczym kanonem poezji węgierskiej", a główne nurty poezji współczesnej mogą być w nim tylko zasygnalizowane.

Szczepan Woronowicz, autor wyboru wierszy węgierskich poetów, który ukazał się w tej samej oficynie osiem lat później w serii „Kolekcja literatury węgierskiej", za cel postawił sobie prezentację wyłącznie powojennej twórczości. Konieczne wydaje się przypomnienie, że za wyjątkową epokę w dziejach literatury naszych bratanków uchodzi wiek XIX, który przyniósł szczytowe osiągnięcia wielkiej trójki poetów: Mihálya Wörösmartyego (1800—1855), Jánosa Aranyego (1817—1882) i Sándora Petőfiego (1823—1849). Ich twórczość i losy osobiste stanowiły wierną kontynuację tradycji jak najsilniejszego i bezpośredniego zaangażowania w historię swego narodu.

Czy nasza epoka jest bardziej wyjątkowa od innych? W akcentującej narodową specyfikę i odrębność poezji, a za taką należy uznać zarówno polską jak i węgierską, problem „własnego czasu" nabiera szczególnego znaczenia.

Lajos Kassák, jeden z czołowych przedstawicieli awangardy pośród 13 poetów prezentowanych w antologii wypowiada prawdę bardzo istotną dla współczesnej poezji w ogóle:

Nie lakierujcie poeci
swych pięknie przyczesanych wersów
nie upiększajcie ich
błyszczącą polewą
słodkim cukrem-pudrem.

„Oczyszczająca" funkcja liryki realizuje się na obszarach zupełnie innych niż te, których znakiem rozpoznawczym było dążenie do odnajdywania i tworzenia miłej harmonii świata. W wierszu *Poeta spiera się sam z sobą* rezygnuje z przywilejów intelektualisty i profesjonalisty:

Ej, Lajosu Kassáku, dzielny Lajosu Kassáku,
Iluż ma ci za złe, szczerzy kły i ostrzy noże.
Czemu twierdzisz, że w tej miłej i szczodrej ojczyźnie nie ma niczego,
przed czym warto by było uchylić kapelusza,
kłaniać się na prawo i lewo z głupim wyrazem twarzy,
w imię wdzięczności i podziękowania.

Nie osłania się ironią, paradoksem, dystansem, tym szczególnym rodzajem broni tak chętnie i często obecnie używanej przez poetów, a cały dylemat odpowiedzialności sztuki wobec życia w ich wzajemnym uwarunkowaniu, autentyczny dramat tej odpowiedzialności podnosi do rangi głównego tematu lirycznego.

Inną postawę reprezentuje Lörinc Szabó, twórca z tzw. drugiego pokolenia skupionego wokół czasopisma „Nyugat" (Zachód). Nie przecenia on i nie mistyfikuje siły poezji. Wie, że obowiązują ją prawa tego świata, więcej: wie, że nie akceptując ich skazuje się poezja na dobrowolne obumieranie. I dlatego: *...Cierpliwość jest ważna, /to, czego jeszcze nie ma,*

wola bowiem/ stworzy. Właśnie wytrwałość i uczucie, jak pisze w wierszu *Ars poetica*, są miarą odpowiedzialności. Sztuka tworzona dziś po pewnym czasie stanie się źródłem wiedzy o przeszłości, jak dzieje się to na przykład w wierszu *Słuchając muzyki Mozarta*. Utwory Szabó oddają dramatyczne, pełne tragizmu i pesymizmu tony duszy wrażliwej i subtelnej, o czym możemy się przekonać czytając *Świerszczą muzykę* i liryczne requiem *Dwudziesty szósty rok*.

Z całą pewnością centralne miejsce w panteonie współczesnych poetów węgierskich zajmuje Gyula Illyés, którego różnorodna twórczość (poezja, dramat, eseje, powieści) wywierała ogromny wpływ nie tylko na kolejne pokolenia artystów, ale i na całe węgierskie społeczeństwo. Utwory Illyésa wyrażają *poezję wielkich imperatywów duchowych i moralnych. Do najczęstszych motywów należą refleksje nad drogami walki o wolność i niezależność człowieka, jego miejscem w tej walce, ocena roli wielkich ludzi w kształtowaniu historii, możliwości wyboru różnych dróg rozwoju historycznego, postępowania człowieka znajdującego się w sytuacji krańcowej*, pisze we *Wstępie* Jerzy Robert Nowak. Z całą pewnością myliłby się jednak ten, kto by sądził, że wiersze Illyésa są wyłącznie zbiorem zalecanych reguł i prawideł. Utwory *Bartók, Arpad, Świat wiecznych dzieł, Mors bona, nihil aliud, Rzecz o tyranii* próbują wyznaczyć, albo chociaż zasygnalizować, miejsce człowieka wobec natury, wobec życia, wobec sztuki, wobec wolności. Człowiek poszukujący świadomości i wolności to punkt centralny kosmosu. Próby jego zrozumienia wyzwalają poczucie bezradności i słabości wobec tego, co usiłujemy zracjonalizować. Świadectwem postawy poetyckiej Illyésa, jego heroicznej filozofii, nakazującej pokonywanie słabości, może być jego wiersz *Bartók*:

Gdy rozpacz oniemia, rozum mówić nie może,
ty zabierz głos,
Béla Bartók, groźny kompozytorze,
wołaj, że warto jest jednak
żyć i wyzywać los!...

Zoltán Zelk prezentowany jest w antologii wierszami, które stanowią poetycką sumę przeżyć i doświadczeń człowieka „na połowie drogi", patrzącego na świat jednocześnie z gorzką świadomością znikomości oraz pogodą mędrca, który traktuje sam siebie jako podmiot i przedmiot przemijania.

Liryczny bohater jego utworów broni się przed wchłonięciem przez czas i rzeczy zdolnością kreatorską, tworzeniem takich sytuacji, w których przy pomocy Sztuki można wymknąć się bezwzględności życia — zachowując dla niego pełen szacunek:

Gdy kresu już sięgniesz, gdy serce
i rozum pojmie, że dalej nic nie ma:
pieśń nawet wtedy, pieśń jakąś,
choćby była najgłupsza, zaśpiewaj!

(*W stronę pięćdziesiątki*)

Nawet w cytowanym powyżej fragmencie wiersza widać jakby zmęczenie, stan dominujący i w pozostałych utworach tego autora. Nie idzie wszakże o znużenie pospolite. Bogata oprawa estetyczna przywodzi raczej na myśl „piękne zmęczenie", analogiczne do Jastrunowej „pięknej choroby". Trzeba jednak zaznaczyć, że twórczość Zelka nie zawsze była próbą bilansu życia, doznań i dokonań. W latach pięćdziesiątych jego poezja bezkrytycznie angażowała się w propagowanie założeń socrealizmu, podobnie jak i utwory innego poety Lászlo Benjámina.

Benjámin do końca jednak pozostaje wierny tradycji rewolucyjnego romantyzmu, choć jego nowe utwory nie są już tak hymniczne i nie noszą śladów schematyzmu. Wręcz przeciwnie, są wrogie, jak stwierdza Jerzy Robert Nowak, „wszelkiej apologii i panegiryzmowi". W najpopularniejszym utworze *Pod krwawiącymi sztandarami* Benjámin wyraża wiarę w słuszność swych rewolucyjnych uniesień.

Bezkompromisowe poszukiwanie prawdy o losach własnego pokolenia nie pozwala jednak poecie na wyzbycie się raz na zawsze, niepokojów i wątpliwości:

Spokojnie może spać, kto milczy,
słowa nie piśnie i nie przyjmie
bez okrągłej pieczęci władzy.
Nie, nigdy. Głową o mur raczej.

Dla fałszu brak mi języka. I
nie będę dla czyjejś radości

cynikiem ani kaznodzieją,
ani hybrydą ich pokrętną.

(*Ani cynik, ani kaznodzieja*)

Nie pozostaje z tym w sprzeczności pragnienie doznań czystych, jakby bezinteresownych w stosunku do świata i do biegu czasu, a więc czas i przestrzeń na swój sposób unieruchamiających (*Ars poetica*).

Bezsprzecznie najbardziej popularnym poetą w chwili obecnej na Węgrzech jest Sándor Weöres. Jego różnorodna twórczość poetycka, swoboda i kunszt w posługiwaniu się rozmaitymi stylistykami, wizyjność i rytmika przyciągają uwagę czytelników. Weöres pisze:

Miej indywidualność, mędrców stu się ozwało.
Tak, bądź ponad jednostką, jeżeli pragniesz więcej:
zrzuć niezgrabne kalosze, tę poetyckość całą,
i służąc geniuszowi, połącz go z człowieczeństwem,
które z nieskończonością każdy punkt powiązało.

(*Ars poetica*)

W jego wierszach co krok potykamy się o paradoksy: *Umrzeć niełatwo. Dużo łatwiej nie żyć*. Poetę o nieposkromionej wyobraźni stać na refleksję: *Rzeźbiona trumno jasnej przeszłości! /było, co było, wariantów nie ma*, choć sięga w swojej poezji po tematy z religii i mitów Wschodu (wiersz *Z wyznań cesarza Tang Ming-Huanga)* czy z przeszłości antycznej (wiersz *Orfeusz*).

Pokolenie węgierskich Kolumbów reprezentuje w antologii dwoje poetów: János Pilinszky i Agnes Nemes Nagy. W ich twórczości odnajdujemy ekspresję dramatycznej kondycji człowieka zranionego przez kataklizmy historii, unicestwienia ludzkich, nie tylko kulturowych wartości. Poezja ich mówi o ich zniszczeniu dogłębnym, o wyrugowaniu przez wojnę wiary w dobrą naturę świata i człowieka.

Sytuacja z wiersza Pilinszkyego:

Kto kogo zabija? Człowiek zwierzę,
czy zwierzę człowieka? Nie wiem.

Agnes Nemes Nagy pisze:

Lato. Nie trzeba może się tak bać.
Przecież tę gorycz,kiedyś wyrzygamy.
Z goryczy tej nie sposób sprawę zdać,
wszak od armaty węższe gardła mamy.

W innym jej wierszu *Dzik* czy w utworze Pilinszkyego *Omega* natura podsuwa ludziom najniższy rodzaj egzystencji: robaczej, gnilnej, drapieżnej i dzikiej... Wojna to czas, w którym ludzkość naśladuje nędzę natury, poddaje się jej, oddając swe człowieczeństwo na mierzwę i humus.

Objawieniem powojennej poezji węgierskiej był Lászlo Nagy, poeta, który jak żaden inny rozumiał, że „co narodowe, winno być również ludowe i odwrotnie", jak pisał w *Posłowiu* do wyboru wierszy *Kto przeniesie miłość* Tadeusz Nowak. Utwory Nagya są wielką próbą postawienia pytania o zagubioną osobowość człowieka w dzisiejszym świecie. Rozległa perspektywa myślowa, jak też i sama poetycka formuła — język wyzbyty pretensjonalności, prosty i zwięzły, a przy tym zdobywający się na piękne matafory, pulsujące życiem obrazy — sprawiają, że wiersze pełne zadumy i nostalgii, jak choćby *Moja miłość, gra kościana*, czy też *Majówka w szronie*, posiadają dużą siłę ekspresji. Rodowód Nagya (urodzony na wsi, nad Balatonem) wydaje się być wdzięcznym polem dla interpretatorów zorientowanych genetycznie, poszukujących klucza do poezji w biografii autora. Nagy nie wypiera się wiejskości, która pełni określoną rolę w „filozofii" poety. Nie jest to wiejskość arkadyjska lecz po prostu świat, w którym ludzie pracują i odpoczywają przy szklaneczce wina, cierpią, ale i żyją nadzieją, umierają, ale i śmieją się do życia nawet ze skóry obdzierani!

Ferenc Juhász jest jednym z najoryginalniejszych współczesnych poetów węgierskich. Pełen pasji słowotwórczej przedstawia poeta świat realny w ostrych zarysach, w jaskrawych kontrastach migawkowego spostrzeżenia (*Dzień zabobonów: czwartek, kiedy jest najciężej*), zagęszczony i zintensyfikowany, widziany w największym skrócie w momentach maksymalnych napięć. Istotną cechą poetyki Juhásza jest operowanie prostymi symbolami o utrwalonej wymowie znaczeniowej. Wszakże przy częstym odwoływaniu się do tych samych pojęć: ognia, światła, wody, nocy — poeta szuka dla nich coraz to innych kontekstów, wydobywając dzięki temu ich różne aspekty

znaczeniowe. Niekiedy w jednym utworze gromadzi zestawienia, które odmieniają stopniowo sens danego symbolu, ukazując jego bogactwo semantyczne. Wskazana tendencja najwyraźniej realizuje się w wierszach: *Dzień zabobonów: czwartek, kiedy jest najciężej, Lilia ognista w nocy, Elegia listopadowa.*

Prezentowane w antologii utwory Gábora Garaiego mówią o sprzeciwie wobec bierności i przyglądania się historycznemu spektaklowi z założonymi rękami, przypominają, że historia nie jest abstrakcją, że tworzymy ją wszyscy i każdy z osobna. Jest to poezja śledząca ruch, czujnie notująca każdy dzień, będąca jego wiernym wizerunkiem, a zarazem zapewniająca mu przetrwanie w sztuce, którą rządzi dyktatura konwencji. Dla Garaiego poezja pozostaje mową własnego sumienia, mniej ważne, jaka jest i w jakim stosunku pozostaje do kanonów. W zgodzie ze wskazanymi właściwościami liryki poety pozostaje tendencja do budowania wierszy z najbardziej podstawowych elementów, zarówno pejzażu: nieba i ziemi, deszczu i pogody, wiatru, liści i ptaków, jak i uczuć: zwątpienia i ufności, miłości i nienawiści. Zwróćmy również uwagę, że poeta nie rewaloryzuje wyeksploatowanych przez literaturę obrazów poetyckich, co niekiedy w czytelniku budzi myśl o eklektycznej wtórności jego poezji.

Podobnie jak u Garaiego liryka Sándora Csoóriego obraca się w kręgu spraw i praw znanych. Zbieżność poetyckich poszukiwań obu poetów, można by wyjaśnić najprościej stwierdzając, że jej źródłem jest po prostu tożsamość doświadczeń. Niemniej poezja Csoóriego jest „inna", jest programowo „skromna", celowo stroniąca od efektów, świadomie nie rzucająca się w oczy, zrównoważona i skupiona. Autor jakby bardziej poszukiwał prostoty i porozumienia z czytelnikiem niż premiowanej zazwyczaj „oryginalności". Prostota nie oznacza tu jednak rezygnacji ze sztuki poetyckiej. Operując zwięzłymi, prawie prozatorskimi notkami i rejestracjami, rezygnując z prostych przekształceń semantycznych, Csoóri prowadzi zarazem do zagęszczeń znaczeniowych, które sprawiają, że fakty potocznego doświadczenia przenoszą się w wymiar niemal uniwersalny, stają się znakami sytuacji ludzkich. Chciałoby się rzec, że operuje nie słowem, lecz blokami znaczeń: zespołami sytuacyjnymi, traktowanymi jak słowo. Z nich tworzy zestawienia mające moc syntezującą. Ilustracją powyższej tezy niech będzie wiersz *Na kacu*, jeden z najpiękniejszych w antologii (obok *Mojej matki czarnej róży* tegoż autora, Illyésa *Rzeczy o tyranii, Dwudziestego szóstego roku* Szabó, *Łatwiej jest nie żyć...* Weöresa, *Do nadziei* Agnes Nemes Nagy i *Majówki w szronie* Lászlo Nagya), który pozwalamy sobie, z tej racji, przytoczyć w całości:

Zawsze na kacu po niepokoju,
z zielonym nalotem
odleżałej złości na ustach
na kacu po was i po sobie,
z przepaściami pod powiekami,
nie wiedząc, gdzie jestem
ani dokąd idę,
moja czaszka: koszary dymu i nikotyny,
na kacu od niewiedzy, miotając się między
szczękiem baniek na mleko i wiadomościami
ze świata,
na kacu od historii, z trzaskiem
wykwaterowanych rewolucji jak trzask mebli
w uszach,
z brzękiem chorągiewek z papieru i hymnów owadzich skrzydeł,
z azjatyckimi zgrzytami w podziemnej
świątyni mej klatki piersiowej,
na kacu wobec twarzy tych, co wszystko zniosą,
w zakalcu sklepów mięsnych i muzeów,
na kacu po dniach, co przyjdą,
tam,
w tej samej ojczyźnie.

Zamykając antologię jesteśmy świadomi, że stanowi ona podstawę dla przyszłych antologistów powojennej poezji węgierskiej, a spis treści jest na pewno otwarty. Skracanie dystansu między obcojęzyczną poezją a jej polskim czytelnikiem, w wypadku poezji węgierskiej jest obciążone jeszcze szczególnymi misjami, raz po raz wykraczającymi poza ramy literatury. Gdy oparte jest na wyborze autentycznych wartości, spełnia doniosłą rolę

kulturotwórczą. Wysiłek autora wyboru Szczepana Woronowicza i tłumaczy: Gracji Kerényi, Teresy Worowskiej, Tomasza Kulisiewicza, Bohdana Zadury, Artura Międzyrzeckiego, Józefa Waczkówa, Tadeusza Kwiatkowskiego-Cugowa, Feliksa Netza, Mirona Białoszewskiego, Seweryna Pollaka, Jerzego Snopka, Szczepana Woronowicza, Jana Zycha, Tadeusza Nowaka, Aleksandra Nawrockiego i Piotra Szewca oraz autora wstępu Jerzego Roberta Nowaka zapewnił tej książce poczesne miejsce w serii Kolekcji Literatury Węgierskiej PIW.

---

13 poetów. Antologia współczesnej poezji węgierskiej. Wybór i układ Szczepan Woronowicz. Redakcja poetycka Bohdan Zadura. PIW, Warszawa 1983, str. 364, nakład 5320 egz.

plastyka

FRANCISZEK JAN POSTÓJ

Malarz Kazimierza nad Wisłą

Jan Wacław Karmański urodził się w Warszawie 21 grudnia 1887 roku z ojca Jana Michała Andrzeja Karmańskiego i matki Martyny Margol. Mając 11 lat Jan Karmański został ochrzczony w kościele parafialnym p.w. św. Barbary. Dziadkiem jego był Jan Nepomucen Ignacy Karmański (1809—1884), malarz, który w latach 1829—1831 studiował w Akademii Wiedeńskiej w klasie malarstwa historycznego prowadzonej przez prof. L. Kupelwiesera, a stryjem — Alfred Feliks Soter (1847—1920), znany drzeworytnik reprodukcyjny współpracujący z warszawskim „Tygodnikiem Ilustrowanym" oraz poznańską „Sobótką", popularnymi czasopismami polskimi, zatrudniającymi najlepszych ówczesnych drzeworytników i grafików. Rodzina Karmańskich wywodzi się ze starego szlacheckiego rodu Karmańskich z Karmina w powiecie Kościańskim, sięgającego korzeniami wieku XV, którego ostatni przedstawiciele jeszcze w czasach Królestwa Polskiego używali herbu „Wczele".

Jan Karmański zarażony rodzinnym bakcylem artystycznym, po ukończeniu jednego z sześciu warszawskich gimnazjów rządowych, zapisuje się w 1904 roku do nowo utworzonej Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (WSSP). Mieściła się ona początkowo w skromnym lokalu u zbiegu ul. Wierzbowej i ul. Trębackiej, a następnie została przeniesiona do budynku przy ul. Hożej, róg Marszałkowskiej. Stosownie do intencji założyciela — Kazimierza Stabrowskiego absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, miała to być szkoła o charakterze ściśle zawodowym (nie posiadająca jednak żadnych praw), z programem uwzględniającym wyłącznie naukę przedmiotów profesjonalnych, z wykluczeniem nauczania o charakterze ogólnym. Przy zapisie należało przedstawić — jak donosił „Tygodnik Ilustrowany" z 3 września 1904 roku — dowód legitymacyjny i świadectwo powtórnego szczepienia ospy (ze względu na panującą wówczas epidemię) oraz wpłacić do kasy Szkoły 100 rubli! Od przyszłych uczniów nie wymagano natomiast żadnych „dowodów" kwalifikacji naukowych lub artystycznych.

Nic więc dziwnego, że w tych warunkach trudno było mówić o wyrównanym poziomie, zwłaszcza gdy pracownie były od pierwszej chwili przepełnione uczniami o bardzo zróżnicowanym wieku. Jak wspomina Zygmunt Kamiński w swojej książce *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, WSSP na tle ówczesnych warunków politycznych musiała w jakimś szczególnym stopniu odpowiadać potrzebom chwili. Świadczył o tym nagły napływ uczniów i duże zainteresowanie nową instytucją ze strony szerokich kręgów młodzieży. *Wyczuwało się* — pisze Kamiński — *że do zatęchłego światka zastarzałych stosunków artystycznych miasta wtargnął znienacka świeży element, że na cichą, stojącą wodę śpiącej sadzawki warszawskiej wpłynęła fala ożywcza, nadchodząca z innych, szerszych środowisk i nurtów.*

Kolegami Karmańskiego w Szkole byli (jak wynika ze spisu uczniów i uczennic): Henryk Berlewi, przyszły autor „Mechanofaktury"; Michał Boruciński, celujący uczeń, a następnie współorganizator Instytutu Propagandy Sztuki: Mikalojus Konstantinas Ciurlionis, wybitny malarz i muzyk; Zygmunt Kamiński; Henryk Hayden-Wurcel; Kamil Mackiewicz oraz Tadeusz Pruszkowski, słynny „Prusz", inicjator „Bractwa św. Łukasza", a zarazem rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Na tle tak znakomitej kompanii sylwetka Karmańskiego jawi się całkiem pozytywnie. Jako jeden ze zdolniejszych uczniów Szkoły, udzielał w latach 1905—1907 lekcji rysunku rzemieślnikom i dzieciom na tzw. kursach niedzielnych. Na wykłady, które zostały przerwane w lutym 1907 roku z przyczyn administracyjnych, uczęszczało około czterystu uczniów.

Kazimierz Stabrowski, jako założyciel i dyrektor Szkoły potrafił ściągnąć do niej najlepsze siły pedagogiczne z różnych środowisk. Dzięki temu Jana Karmańskiego uczyli w latach 1904—1907 m.in.: Konrad Krzyżanowski, popularny i powszechnie lubiany „Krzyżak" oraz Ferdynand Ruszczyc, artysta mający duży wpływ na uczniów, z którymi często i chętnie wybierał się na studia plenerowe do Łazienek, na Solec, Saską Kępę i Bielany. Wymienieni profesorowie — jak wspomina Z. Kamiński — byli raczej inspiratorami artystycznymi niż „belframi" sensu stricto, dlatego też uczniowie o słabym przygotowaniu ogólnym natrafiali na trudności. *W Szkole* — czytamy w książce Kamińskiego — *panowała moda na rozmach w sposobach rysunkowych i malarskich. Dominował tu oczywiście wpływ „Krzyżaka", wyrażało się zamiłowanie w jego ogromnym rozmachu technicznym*, a dalej — *żądano z punktu syntezy ujęć plastycznych, zupełnie zaniedbując postulat przejścia koniecznej uprzedniej analizy form natury.* Dużą zasługą obu profesorów było organizowanie letnich wyjazdów plenerowych. Dostępne materiały archiwalne nie potwierdziły co prawda obecności Karmańskiego na tych plenerach, niemniej w jego pracach widoczne jest świetne przygotowanie warsztatowe wyrażające się doskonałą perspektywą linearną i powietrzną, syntezą formy, dobrą kompozycją oraz wyczuciem barwy.

Ze znacznym bagażem doświadczeń opuszcza Karmański Szkołę w 1910 roku, już za dyrekcji Stanisława Lentza (1909—1914), a jeszcze przed jej przeniesieniem na Powiśle. Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych niezależnie od krótkiego żywota (tylko do 1914 roku), zdołała wytworzyć środowisko, rozbudziła i poruszyła zainteresowania artystyczne społeczeństwa, skupiła uzdolnioną młodzież oraz dała jej polski ośrodek nauczania w stolicy uciśnionego przez zaborcę kraju. Gorzej natomiast było z utrzymywaniem się z twórczości określanej mianem artystycznej. O jakimkolwiek popieraniu czy mecenacie sztuki w „Kraju Prywiślańskim" nie mogło być mowy. Istniało wprawdzie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, które rozwijało działalność w tym kierunku, ale była to kropla w morzu potrzeb. Oto gorzka refleksja cytowanego już Z. Kamińskiego o tamtym trudnym okresie: *Tak więc powoli, kolejno odpadali liczni, pełni początkowego zapału i bardzo niezwykłych niekiedy uzdolnień adepci jak barwne motyle z opalonymi skrzydełkami, pod wpływem rozczarowań i zniechęcenia ci, którzy w innych lepszych warunkach mogliby może z pożytkiem dla sztuki dojść do pięknych wyników. Jak przelotne barwne efemerydy ginęli w szarej masie codzienności, wsiąkali w nią i znikali na zawsze.*

Trudno obecnie stwierdzić z całą pewnością co porabiał Karmański



Jan Karmański: Autoportret, 1955, ol., pł.

tuż po opuszczeniu Szkoły. Jedyną konkretną informację zawiera bowiem ankieta personalna artysty, mówiąca o jego pobycie w Paryżu na dalszych studiach w latach 1913—1914, a potwierdzona przez Jerzego Zarubę w książce *Z pamiętników bywalca*. Zaruba pisze: *Będąc w posiadaniu adresu dwu warszawskich kolegów liczyłem na to, że pokażą mi Paryż i ułatwią ulokowanie się w hotelu. Dwaj nierozłączni przyjaciele, Józio Mieszkowski i Jaś Karmański mieszkali razem. Wprost z dworca udałem się do nich. Zastałem ich jeszcze w łóżku. Po przywitaniu zaczęli (...) grać w idiotyczną hazardową grę chien vert. Czekałem dobre parę godzin, na próżno błagałem, żeby wyszli. Byłem, rzecz prosta niecierpliwy. Zaprosiłem ich na śniadanie. Wyszli wreszcie i przy najbliższym lokalu, tuż przy Panteonie powiedzieli: „To jest właśnie Panteon, tam ogród Luksemburski, a w tej knajpie jest niezła kawa". Przy kawie znów zasiedli do chien vert. Wściekły, pożegnałem się z nimi i zacząłem poznawać Paryż na własną rękę.*

Tyle Zaruba o paryskim spotkaniu z Karmańskim. Ale pasja artysty — gra w karty, pozostała. Jak relacjonuje jego warszawski przyjaciel, grafik Edmund John, podczas wakacyjnych pobytów w Kazimierzu, często odwiedzał Karmańskich (którzy mieszkali nad apteką Lichtzoh-

na, mieszczącej się w kamienicy na narożniku ul. Nadwiślańskiej i Rynku), aby w towarzystwie Antoniego Michalaka oraz Jerzego Łopuszańskiego, jednorękiego rzeźbiarza (autora renowacji attyki na kamienicy Celejowskiej) zasiąść do pokera, tak ulubionego przez Karmańskiego.

O dalszych poczynaniach artysty, po powrocie z Paryża (w 1914 roku) nie wiemy jak dotychczas nic pewnego. Za życia Karmańskiego nikt z krytyków i recenzentów, a zwłaszcza nikt z grona przyjaciół i kolegów nie zadbał o zanotowanie niezbędnych faktów i wydarzeń z wczesnego i międzywojennego okresu jego życia. Ten stan swoistej „niewiedzy" obejmuje okres do 1925 roku, tj. — według relacji Jana Zamoyskiego — do czasu osiedlenia się Karmańskiego w Kazimierzu nad Wisłą. Wiktor Ziółkowski znany lubelski kolekcjoner i znawca sztuk plastycznych, twierdził iż nastąpiło to około 1924 roku, natomiast z katalogów dorocznych salonów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych dowiadujemy się, że już na przełomie lat 1922/1923 wystawił Karmański dwa obrazy związane tematycznie z Kazimierzem. Były to: *Droga na Czerniawy* oraz *Upalny dzień — Kazimierz*. Wynika z tego, że artysta oczarowany pięknem miasteczka postanowił zadomowić się w nim na stałe, prawdopodobnie pod koniec 1921 roku, tym bardziej, że ożenił się właśnie z Celiną Czerwińską, miejscową (?) panną pochodzenia żydowskiego. Karmańscy zamieszkali — jak już wspomniano — w najętym pokoju nad apteką Lichtzohna, który był podobno kuzynem Celiny.

Tak więc jeszcze przed przybyciem „Pruszkowiaków" pierwszym malarzem, który osiadł na stałe w Kazimierzu był — Jan Karmański. Po nim zatrzymuje się tutaj na dłużej dopiero w 1927 roku Jan Wydra i spędza w nim 10 lat życia, aż do śmierci w 1937 roku. W tym czasie (druga połowa lat 20-tych) stałym mieszkańcem grodu nad Wisłą był znany już nam Jerzy Łopuszański, zmarły śmiercią samobójczą w 1934 roku. Kolejnym „osadnikiem" został Adam Nowiński, poeta, malarz, a zwłaszcza znakomity pedagog. Postać na gruncie lubelskim niezwykle ciekawa lecz niestety zapomniana. On to sprowadził z Wilna do Szczekocin nauczyciela rysunku Władysława Strzemińskiego, ojca polskiej awangardy konstruktywistyczno-unistycznej oraz architekta Karola Sicińskiego, który tak pięknie zapisał się przede wszystkim w powojennych dziejach Kazimierza. To właśnie Nowiński pisał do Ziółkowskiego, na rok przed swoją tragiczną śmiercią w Oświęcimiu: *zbyt dużo mamy Konradów... Sztuka to nie k..wa, to rzecz poważna, to nie Mieszko czy Leszko...*

Fakt. Sztuka była wielką miłością Nowińskiego. Tymczasem Kazimierz przyciągnął także Antoniego Michalaka oraz spiritus movens „Bractwa św. Łukasza", profesora warszawskiej ASP — Tadeusza Pruszkowskiego. W latach 20-tych i 30-tych miasteczko odwiedzają — nie tylko na studia plenerowe — artyści różnych szkół i orientacji. Wraz z mieszkańcami i wczasowiczami (Kazimierz był wówczas letniskiem klimatycznym) organizują huczne bale kostiumowe, którym przewodziło niezmordowane „Bractwo Pruszkowskiego". Egzotyki i to szczególnej egzotyki dodawali Żydzi, bardzo w Kazimierzu liczni. Niestety, ostatnia wojna położyła kres wszystkiemu. Żydów wymordowano lub wywieziono do obozów zagłady, artystów rozproszyły wojenne losy, a po wyzwoleniu — jedynie „niepoprawny" Karol Siciński przystąpił do odbudowy miasteczka, które — patrząc nań z pewnego dystansu — przypomina formą i barwą przedwojenne. Jest to jednak wrażenie powierzchowne, gdyż szczególna atmosfera, nastrój i duch lat 30-tych przepadł i uleciał na zawsze...

Karmański jako członek rzeczywisty Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (od 1920 roku), uczestniczy w pokazach Towarzystwa i figuruje w jego sprawozdaniach w latach 1924—1938. Pierwszą udokumentowaną wystawą, w której bierze udział, był Salon



Jan Karmański: Klasztor w Kazimierzu, 1932, ol., dykta.

doroczny TZSP otwarty na przełomie 1922/1923 roku, a upamiętniony zabójstwem pierwszego prezydenta niepodległej Rzeczypospolitej, Gabriela Narutowicza. Następnie artysta wystawia w TZSP w latach 1923—1925 i w 1931 roku. Od tego momentu, aż do 1938 roku, bierze udział we wszystkich corocznych prezentacjach zbiorowych artystów polskich jakie miały miejsce w nowo otworzonym Instytucie Propagandy Sztuki. Wystawiał nie tylko w Polsce, ale — jak sam twierdził — także za granicą w ramach wystaw organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO). Ile w tym prawdy nie wiadomo, ponieważ w katalogu tych wystaw — z lat 1927—1936 — brak nazwiska Karmańskiego. W latach 1932 — 1935, razem z gronem przyjaciół skupionych w Towarzystwie Przyjaciół Kazimierza: A. Nowińskim, L. Prus-Kobierskim, J. Łopuszańskim, K. Sicińskim, J. Tomem, T. Pruszkowskim i innymi, prezentuje swoje prace w Kamienicy Celejowskiej będącej siedzibą Towarzystwa.

W 1936 roku powołano w Lublinie do życia Związek Artystów Plastyków, który postawił sobie za cel m. in.: skupienie w jedną grupę wszystkich plastyków miejscowych i z terenu województwa, popieranie interesów materialnych i moralnych członków Związku oraz szerzenie sztuk plastycznych i działalności kulturalno-oświatowej. Wśród 34 członków czynnych (do których należeli m. in.: Filipiak, Kurzątkowski, Wiszniewski i Ziółkowski), widnieje także nazwisko Jana Karmańskiego. Przystąpienie do Związku lubelskiego spowodowało skreślenie artysty z listy członków zwyczajnych ZPAP w Warszawie, którego zarząd na posiedzeniu odbytym w dniu 16 marca 1938 roku, wydał werdykt następującej treści: *Uchwalono skreślić z listy członków zwyczajnych z dn. 3. IV. 38 r. jako należących do innych stowarzyszeń plastyków o charakterze zawodowym oraz zalegających z opłatą składek członkowskich następujących Kolegów: Jana Karmańskiego* (zalegał z opłatą 1 zł.!! — dop. F.J.P.), *Jana Golusa, Janusza Treflera, Jankla Adlera. Podpisano: Kazimierz Tomorowicz (prezes) i Jerzy Wolff (sekretarz).*

26 września 1937 roku, lubelski ZAP zorganizował pierwszą wystawę prac swoich członków oraz zaproszonych gości w salach gimnazjum im. Unii Lubelskiej, na której Karmański zaprezentował pięć płócien: cztery pejzaże (naturalnie z Kazimierza) i jedną martwą naturę (kwiaty). Działalność wystawienniczą artysty w okresie międzywojennym kończy udział w X Salonie IPS-u w Warszawie w 1938 roku, na którym Karmański wystawił tylko *Pejzaż z Kazimierza*. W roku następnym, z niewiadomych bliżej powodów, artysta postanawia nie brać udziału w żadnej wystawie, o czym powiadamia listem z 9 maja 1939 roku swego przyjaciela i powiernika Wiktora Ziółkowskiego. Nie oznacza to jednak, że nie pracuje, nadal bowiem dużo maluje w plenerze, razem z Tadeuszem Słupskim, któremu zarzucano później zbytnie podobieństwo w środkach wypowiedzi plastycznej do obrazów Karmańskiego.

Dzięki skrzętnej zapobiegliwości i znajomości rzeczy nieocenionego W. Ziółkowskiego, a zwłaszcza w oparciu o bogatą korespondencję kolekcjonera z lat 1906—1978, możemy dzisiaj uzupełnić i wyjaśnić w niektórych miejscach brakujące ogniwa historii życia i twórczości Karmańskiego. Szkoda więc, że nie podziękowano Ziółkowskiemu za życia, natomiast po śmierci wszystko co znajdowało się w jego ubogiej izbie podpartej drągiem (aby zmurszały i przegniły strop nie spadł mu na głowę), wyrzucono na śmietnik w marcowe błoto, a część rozgrabiono... Przypominam sobie jedno zdanie z listu Nowińskiego do kolekcjonera (z 1931 roku) na temat Lublina: *chamskie miasto było, jest i długo jeszcze cuchnące będzie nędzą moralną.*

Tymczasem wybucha II wojna światowa. Po pierwszym bombardowaniu Kazimierza, miejscowi Żydzi w popłochu opuszczają swoje domy i sklepiki. Karmański z żoną i rodziną Lichtzohnów oraz Johnowie z Pruszkowskimi, uciekają w kierunku Lublina. Po przybyciu wieczorem do jakiegoś majątku (prawdopodobnie Miłocin) i spędzeniu tam wraz z masą innych uciekinierów pełnej niepokoju nocy, rano Karmański oświadczył przyjaciołom, że wraca do Kazimierza. Drogi ich rozeszły się. Spotkali się ponownie w Kazimierzu dopiero po wojnie, ale już bez jowialnego Pruszkowskiego, którego rozstrzelali hitlerowcy w ruinach warszawskiego getta w lipcu 1942 roku.

W czasie okupacji Karmański maluje bardzo mało. Adam Nowiński pisał: *Karmański zupełnie nie wychodzi na pejzaże — czasami maluje w domu martwe natury z wyobraźni: befsztyki z kartofelkami, łososia w majonezie i „żytniówkę" napełnioną wodą.* Z lat 1939—1945 znamy zaledwie pięć pejzaży i trzy martwe natury. Były to trudne lata w życiu Karmańskiego. Okupacyjna bieda, strach o życie żony Żydówki, która umiera w 1943 roku na serce wskutek prześladowań — jak wyjaśniał sam artysta, odbija się ujemnie na jego zdrowiu. W tych ciężkich chwilach pomagali mu znajomi, m.in.: Janina Petrykowska-Chludzińska (farmaceutka), która po wyjeździe Lichtzohna przejęła opiekę nad jego apteką oraz Antoni Michalak i ks. Hieronim Boratyński. Oni właśnie ułatwili Karmańskiemu pochowanie w tajemnicy zmarłej żony. Osamotniony artysta mieszkał nad apteką (vis à vis lokalu Petrykowskiej-Chludzińskiej) aż do 1947 roku. W latach 1947—1950 wynajmuje pokój na ul. Nadwiślańskiej 8 (lub 10), aby następnie zamieszkać na ul. Lubelskiej 19 u Antoniego Walencika, ale już nie sam, ponieważ 13 maja 1953 roku ożenił się powtórnie (w wieku 66 lat) z Zofią Danielową z Godziszewskich. Z relacji znajomych Karmańskiego wynika, że Zofia była początkowo jego gospodynią i opiekunką w czasie choroby. Artysta cierpiał na dolegliwości gastryczne i reumatyczne, co zdają się potwierdzać zachowane fotografie malarza, na których widoczne są jego gruzłowate, powykręcane artretyzmem palce, z trudnością trzymające pędzel.

Karmański mocno odczuwał brak własnego mieszkania, własnej pracowni. Wielokrotnie monitował władze lokalne, a nawet centralne,



Jan Karmański: Motyw z Kazimierza, 1937, ol., pl.

podaniami redagowanymi przez W. Ziółkowskiego; skarżył się też reporterowi prasy lubelskiej: *Niech pan sobie tylko pomyśli — mieszkam już od 30 lat w Kazimierzu, mam tę satysfakcję, że nazwę tego miasteczka, jego piękno i w ogóle to, co do niego należy, wyniosłem poza jego granice. Nie jest więc to miasto tak bardzo ostatnim w Europie, a najbardziej paradoksalnym jest to, że do tej pory nie mogło się zdobyć na przydzielenie mi mieszkania.* Jak wiadomo, Karmański otrzymał upragnione mieszkanie i „pracownię" w tzw. „Kamienicy Gdańskiej", ale dopiero jesienią 1957 roku, a więc zaledwie na rok przed śmiercią. W nowej „pracowni" powstało kilka ostatnich prac, m. in. *Rynek w zimie*, znany z listu Zenona Kononowicza do W. Ziółkowskiego, w którym pisał: *W Kazimierzu zima wspaniała, J. Karmański po zlikwidowaniu „fajerek" itp. dziś namalował zimę (Rynek w zimie). Z nim* (tzn. z Karmańskim — dop. F. J. P.) *było źle ale już jest dziekować Bogu dobrze (pisałem do W-wy do Zarządu Gl. — otrzymał 1.500 zł zasiłku)...*

To dzięki Kononowiczowi, Jan Karmański otrzymuje w połowie lat 50-tych „regularne" zasiłki i stypendia, a wszystko to w głębokiej tajemnicy przed żoną Zofią, która otrzymawszy nazwisko popularnego artysty postanowiła „inspirować" swojego „rycerzyka" do aktywniejszej pracy, aby zapewnić sobie wysoki standart życiowy. Karmański nie potrzebował takiej zachęty, ponieważ i tak — mimo ciężkiej i długotrwałej choroby — pracował ciężko i intensywnie, wychodząc w plener niemal codziennie z samego rana. Zofia Karmańska wraz z bratem Hieronimem „pomagali" mu przygotowując blejtramy i płótna po to tylko, aby po ich namalowaniu przez artystę, móc je czym prędzej spieniężyć. Karmańska tkwiąc siłą rzeczy w atmosferze i środowisku ludzi sztuki, sama próbuje malować, a nawet wystawia własne płótna obok kilku obrazów Karmańskiego (już po jego śmierci) w Puławach i Nałęczowie wraz z niejakim Janem Piaseckim. Piasecki związał się z Zofią nie tylko ze względów uczuciowych, ale przede wszystkim po to aby prowadzić rozległą działalność o charakterze handlowym, która — jak relacjonują mieszkańcy Kazimierza oraz E. John — psuła opinię artystyczną zmarłego Karmańskiego. Jan Piasecki reklamował swoje poczynania wysyłając obszerne elaboraty do Muzeum Okręgowego w Lublinie i do redakcji „Kuriera Lubelskiego", w których pisał: *dostarczam wyłącznie do muzeów w kraju i za granicą, instytucji i zakładów uspołecznionych kopie olejne z prac Jana Karmańskiego.* (!). Również wdowa wykazała znaczne „zainteresowanie" obrazami śp. męża, ale jedynie od strony ich wartości rynkowej. Jak dowiadujemy się z przekazu Henryka Zwolakiewicza: *W 1959 roku, tuż po śmierci Karmańskiego, przyszła jego żona Zofia i radziła się co do ceny obrazów oraz możliwości sprzedaży.* Na szczęście działalność „dobranej pary" trwała krótko i nie zdołała popsuć ani zaprzepaścić oczywistego dorobku artysty.

Wracając jednak do działalności artystycznej Jana Karmańskiego w okresie tuż po wyzwoleniu, należy zaznaczyć, że począwszy od 1945 roku, corocznie uczestniczył on w wystawach objazdowych i tzw. pokazach wiosennych i jesiennych okręgu lubelskiego ZPAP oraz w ogólnopolskich prezentacjach w Warszawie (I i IV), a także raz w II ogólnopolskim salonie zimowym w Krakowie w 1947 roku. Jakby chcąc nadgonić utracony czas — zabrany przez trudy życia i chorobę — artysta dużo maluje. Powstaje kilkadziesiąt płócien, z których wiele zasługuje na uwagę ze względu na poziom artystyczny. Wśród nich znajdujemy także kilka świadomie inspirowanych Cezanne'em, a nawet będących niemal dokładnymi kopiami z jego dzieł. Będą wśród nich także obrazy poświęcone odbudowie miasteczka: *Budowa mostu*, *Odbudowa Kazimierza* czy też *Kanał w Kazimierzu*, powstałe w latach 1949—1952, a więc w okresie realizmu socjalistycznego, którego kanony były Karmańskiemu zupełnie obce, podobnie zresztą jak najnowsze idee sztuki współczesnej. Był rasowym kolorystą, właściwie epigonem tego kierunku, wywodzącym się z realistycznego nurtu malarstwa polskiego 20-lecia międzywojennego, dla którego podstawowym czynnikiem budowy formy był właśnie kolor. Postępująca choroba, podeszły wiek i brak siły w artretycznych palcach, nie pozwalają na dalszą pracę twórczą. Ale jeszcze latem 1958 roku, wychodzi Karmański na Górę Zamkową aby spojrzeć — po raz ostatni — na swój ukochany Kazimierz i Wisłę z jej wszechogarniającą obecnością, po czym kreśli ostatni zamysł ulubionego motywu, podmalowuje płótno, ale już sił zabrakło... Umiera w puławskim szpitalu 23 listopada 1958 roku.

Zenon Kononowicz, żegnając przyjaciela (któremu poświęcił dwa olejne portrety) powiedział: *Nie ma skrawka ziemi w Kazimierzu, gdzie by Twoja stopa nie była. Zakląłeś cały urok i piękno tego malowniczego zakątka. Zmierzyłeś każdy skrawek nieba i ziemi, w której przyszło Ci spocząć na wieki. Młodzi i starzy malarze przychodzili czerpać od Ciebie natchnienie.* Dobiegło więc kresu życie wielokrotnego stypendysty Prezydium Rady Ministrów oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki; nagrodzonego w okresie międzywojennym „Grand Prix d'Artiste de Paris"; laureata Wojewódzkiej Nagrody Artystycznej Miasta Lublina za rok 1957; odznaczonego w 1954 roku przez Radę Państwa Złotym Krzyżem Zasługi za całokształt działalności twórczej. W 1983 roku, Towarzystwo Przyjaciół Kazimierza, którego Karmański był członkiem, uhonorowało go pośmiertnie medalem pamiątkowym z okazji zbliżającego się 60-lecia Towarzystwa. Ostatnio — na przełomie września i października 1983 — artysta doczekał się wielkiej wystawy retrospektywnej na 25-lecie śmierci, otwartej w Galerii Letniej Muzeum Kazimierza Dolnego. Udokumentowana po raz pierwszy pełnym katalogiem (w którym niżej podpisany uporządkował twórczość Karmańskiego oraz zinwentaryzował cały dostępny dorobek artystyczny), dała tym samym zadośćuczynienie woli Wiktora Ziółkowskiego, który już w 1958 roku nawoływał do opracowania spuścizny plastycznej Jana Karmańskiego.

F. J. Postój

LECHOSŁAW LAMEŃSKI

Czy artysta może być dobrym krawcem?

W niewielkim i przytulnym mieszkaniu na poddaszu jednej ze staromiejskich kamieniczek Zamościa, żyje i tworzy mało jeszcze znany szerszym kręgom odbiorców sztuk plastycznych w Polsce — Marek Terlecki. Postać niezwykle barwna, zarówno w sensie wizualnym jak i duchowym, a zwłaszcza artystycznym. Zaledwie absolwent szkoły podstawowej (co należy uznać za rzadkość w naszym unaukowionym kraju), rozchwytywany przez grono bliskich i dalszych znajomych znakomity... krawiec (którym został z życiowej konieczności), kochający mąż, ojciec dwojga nieletnich dzieci, a przy tym — czy też może przede wszystkim — od kilku lat subtelny i ciekawy twórca. Twórca autentycznie samorodny, obdarzony dużym talentem, o zaskakującej otoczenie wyobraźni i wielkiej wrażliwości na problemy plastyczne, rozbudzonej codziennym obcowaniem z niepowtarzalną atmosferą starego i zabytkowego Zamościa (dzisiaj, wbrew pozorom już zagubioną i utraconą chyba raz na zawsze). Jak na człowieka, który nie miał „szczęścia" przejść przez stosowne szczeble szkolnictwa artystycznego (uczęszczał co prawda do liceum plastycznego, ale go nie ukończył), co niewątpliwie wyszło mu na plus, Marek Terlecki zadziwia niezwykle dojrzałym warsztatem, różnorodnością wypowiedzi formalnych i treściowych. Z niebywałą łatwością i swobodą tworzy zarówno sporych rozmiarów obrazy sztalugowe jak i rysunki (wykonywane głównie kredką i węglem), które traktuje jako nadrzędny sens i cel swego życia od mniej więcej 1980 roku. Co prawda wrodzona wrażliwość i zdolności plastyczne dały znać o sobie już na początku lat siedemdziesiątych, kiedy to rodziły się pierwsze, niewielkie jeszcze obrazy, ale dopiero dokonania ostatnich czterech-pięciu lat, w czasie których powstała większość jego prac, decydują o charakterze i poziomie skromnego jak dotychczas (jedynie pod względem ilościowym) dorobku artystycznego tego uśmiechniętego i brodatego 33-latka. Dla pełnej charakterystyki Terleckiego dodajmy jeszcze, że chętnie gra na gitarze lub fujarce (tylko w czasie spacerów z ulubionym psem Kapciorem, rasy nijakiej, który na dźwięk fujarki natychmiast daje głos i pięknie „śpiewa") oraz że uwielbia muzykę dodekafoniczną, a zwłaszcza utwory takich mistrzów jak Berg, Penderecki czy Szymanowski.

Jaka właściwie jest ta twórczość Terleckiego?; dlaczego należy uznać ją za interesującą, godną pokazania publiczności, tak jak uczynił to w kwietniu 1983 roku zamojski KMPiK (debiut wystawienniczy Terleckiego!); dlaczego wreszcie pozwala ona dobrze mówić i pisać o jej autorze i wróżyć mu pomyślną przyszłość?

Rozpatrując dotychczasowy dorobek Terleckiego w kategoriach ogólnych, nie można uniknąć prozaicznego stwierdzenia, że jest on po prostu niejednolity i różnorodny, zarówno pod względem formalnym, treściowym jak i artystycznym. Obok znakomitych, namalowanych z wielkim wyczuciem epoki i stylu, kopii z dzieł wielkich malarzy europejskich okresu niemieckiej i austriackiej secesji (szkoda tylko, że tak nielicznych), mamy do czynienia z szeregiem interesujących pastiszy (np.



obraz „Wryty", będący swobodną trawestacją „Krajobrazu z Tobiaszem" Jacka Malczewskiego, z dowcipnym wykorzystaniem typowych elementów zamojskiej starówki). Znajdujemy także — co zrozumiałe u tak młodego stażem twórcy — obrazy słabsze, niedojrzałe artystycznie, w których Terlecki nie potrafił wyzbyć się sztywnej maniery malarstwa z pogranicza realizmu socjalistycznego wczesnych lat 50-tych („Teterycz" — portret starszego mężczyzny z koniem), obcej jego pogodnej i pełnej witalności naturze. Na szczęście etap ten ma już poza sobą i chociaż gros jego kompozycji to obrazy zasadniczo na wskroś realistyczne (czy też może lepiej — konkretne), jest to jednak realizm zabarwiony swoiście pojętym symbolizmem (niewątpliwe zafascynowanie J. Malczewskim, m.in. w świetnym autoportrecie „Apollo w zasadzie"). Dzięki temu oglądający je widz zwraca uwagę nie tylko na treść (anegdotę literacką) — tę oczywistą, łatwą do odczytania z układu przedstawionych postaci i uzupełniających je elementów kompozycyjnych, ale również na tę utajoną, którą podpowiadają i sugerują mu drobne szczegóły i detale w tle wielu obrazów.

Istotnym elementem kompozycji Marka Terleckiego jest plama barwna, czasami stonowana i zgaszona (działająca niemalże walorowo), a niekiedy soczysta, o mocnych i kontrastowych zestawieniach, przy pomocy której buduje on swoje obrazy. Barwa jest też integralnym elementem kompozycyjnym tych dzieł, w których mamy do czynienia ze specyficznym sposobem kadrowania, wyraźnie zapożyczonym ze zdjęć fotograficznych, robionych zresztą przez samego Terleckiego specjalnie do tego celu, jako konsekwencja poczynań i doświadczeń impresjonistów i postimpresjonistów francuskich, którzy chętnie korzystali z pierwszych osiągnięć filmu i fotografii. Sposób kadrowania — trochę jakby przypadkowy — powoduje, że to co najważniejsze, pozornie (ale za pełną aprobatą twórcy) ucieka przed naszym wzrokiem, sprawiając jednocześnie wrażenie niedokończonego (np. autoportret „Depresjonista"). To właśnie niedokończenie — znowu jakby przypadkowe — stanowi jedną z charakterystycznych cech wielu obrazów i rysunków Terleckiego (portret brata — „Piotr"; podwójny portret brata i szwagra na tle wieży i kopuły kościoła oo. Redemptorystów, zatytułowany — „Kwartet redemptorystów", a także przejmujący „Stabat Mater" i „Bóg Ojciec, Syn Boży"). I mimo że



przecież to nie Terlecki wymyślił taki sposób malowania portretów i pejzaży (czynili tak już m. in. we Francji wspomniani impresjoniści, a u nas chociażby Olga Boznańska), to jednak obrazy jego posiadają indywidualny rys, swoisty smaczek estetyczny, a zarazem tętnią wewnętrznym życiem, któremu dodają kolorytu pełne tajemniczości i podtekstów tytuły (np.: „Odczucie oceaniczne słoneczników", „Skończony początek", „Parki" — wzruszający wewnętrznym ciepłem i liryzmem rysunkowy portret żony i syna, „Anemiczny pączek ciszy" czy też „Opus" i pozornie tylko jednoznaczny „Powrót z balu", o sile oddziaływania bez porównania większej niż znany obraz J. Chełmońskiego o tym samym tytule). Jest to spowodowane — jak mówi sam autor — chęcią tworzenia kompozycji otwartych, kompozycji, które (tak jak ulubione przez niego dzieła muzyczne) układają się w całość całkowicie dopowiedzianą i dokończoną dopiero w oku i umyśle oglądających je ludzi. Bez obawy można więc wysunąć przypuszczenie, że gdyby nie to niedokończenie, to percepcja tych dzieł byłaby zupełnie inna. Na szczęście Terlecki zdaje sobie z tego sprawę i w tym tkwi jego siła i dojrzałość jako artysty. Z drugiej strony nie zapominajmy i o tym, że podsuwa on odbiorcy tak wiele możliwości interpretacyjnych, że tylko od jego wrażliwości zależy ile potrafi z nich „wyczytać". Co prawda wiele z obrazów to prace o jasno sprecyzowanej tematyce (głównie portrety i studia z koniem w roli głównej, przedstawianym wielokrotnie i chętnie w różnych układach i sytuacjach, np.: „Czuły", „Ślepy pęd" i „Epitafium", zawsze jednak z szansą na interpretację, podobnie jak kompozycje typowo surrealistyczne, gdzie świat realny miesza się i przeplata z marzeniami i widziadłami sennymi (np.: dyptyk „Ogród — łzy" i „Narodziny łzy").

Sądzę, że jeżeli Marek Terlecki będzie miał możliwość i warunki do poświęcenia sztuce (głównie malarstwu i rysunkom) znacznie więcej czasu niż obecnie (nękają go bowiem problemy socjalno-bytowe), to osiągnie wiele i zajdzie daleko. Przede wszystkim jednak potrzebna jest Terleckiemu życzliwość i zrozumienie ze strony środowiska artystycznego Zamościa, a zwłaszcza ze strony absolwentów Akademii Sztuk Pięknych, którzy powinni zaaprobować i przyjąć do siebie tego niezwykle utalentowanego twórcę-samouka, o którym — wierzę w to głęboko — usłyszymy jeszcze wiele dobrego.

I na zakończenie, spróbujmy odpowiedzieć na nieco przewrotnie postawione w tytule pytanie: Czy artysta może być dobrym krawcem?



Terlecki jest już artystą — przynajmniej z punktu widzenia obowiązujących w naszym kraju przepisów — ponieważ w czerwcu 1984 roku uzyskał formalną zgodę i zezwolenie Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, na uprawianie i czerpanie wymiernych korzyści finansowych ze sztalugowej twórczości plastycznej, a że równolegle szyje ciągle rozchwytywane spodnie i sukienki, więc...

Lechosław Lameński

W tekście reprodukcje obrazów Marka Terleckiego.

filozofia

STEFAN SYMOTIUK

KRYTYCYZM JAKO METAFILOZOFIA

Poza różnymi obszarami konceptualizacji świata: sztuką, religią, filozofią, polityką i tradycją, istnieje jeszcze coś bardziej fundamentalnego: kulturowe struktury, „napięcia kierunkowe", układy intencji, archetypy, zbiorowe *muster* i *pattern*. W tym sensie słowa — arystotelesowskim — kultura jest „metafilozofią". Jako coś zarazem zewnętrznego i podstawowego.

„Twórczość", „osoba", „czas", „postęp", „nicość", „negacja", „szatan" — nie są bynajmniej kategoriami transhistorycznymi. Wyobraźnia Indian Hopi nie podlega transcendentalnej estetyce Kanta, buddyzm nie kłopoce się jego antynomiami czystego rozumu. Antyk nie zna kreacji ex nihilo, ani szatana, ani linearnego postępu dziejów. Postępu tego nie znają też Indianie Levi-Straussa, żyjący w swoich społeczeństwach-zegarach. Za to Indianie Ruth Benedict znają „ducha apollińskiego" i „ducha dionizyjskiego", nie wiedząc nawet że ich znają.

Filozofia nie jest jednak wyłącznie odblaskiem, emanacją i epifenomenem tych archetypicznych struktur. Sama je również kształtuje. Faucoult pokazał przekonywająco, jak cogito Kartezjusza zmieniło praktyczne episteme epoki nowożytnej, jak nagle życzliwie dotąd traktowanych „nawiedzonych" zaczęto traktować jako szaleńców, jak zmiana koncepcji racjonalności zmieniła pojęcia o „normalności" a skutkiem było raptowne przepełnienie szpitali dla umysłowo chorych. Cogito Kartezjusza pokazuje, że niekoniecznie na początku musi być „kultura". Na początku może być „słowo". Może ono stać się pryzmatem, przez który cała rzeczywistość raptownie bywa widziana inaczej.

K r y t y c y z m da się określić jako fenomen metafilozoficzny w obydwu wskazanych powyżej sensach. Jest, po pierwsze, modnym słowem; być „bezkrytycznym" to synonim głupoty, pomimo że od czasów Rousseau i Schillera starano się otoczyć nimbem słowo „naiwność". Krytycyzm oznacza racjonalność a nawet niezależność i podmiotową autonomię. Wzniosłym dystansem odgradza się od mistycyzmu i irracjonalizmu. Ale jednocześnie nie jest pojmowany jako coś statycznego. Choć grecki rdzeń „krinein" oznacza sądzenie, nie rozumiano tego jako hieratycznej postawy. Krytyczny umysł — mówi Kant — zachowuje się wobec „świata" jak sędzia wobec świadka: ma on odpowiadać dokładnie na stawiane mu pytania i nic ponadto. Krytycyzm oznacza więc — i to już w swoim szerokim sensie kulturowym — instynkt ciekawości, penetracji, wnikania w rzeczy.

Fromm dopatruje się nawet pre-kulturowych źródeł tej postawy, gdy zaprzecza jakoby dzieci niszczące, rozbijające, rozkładające zabawki przejawiały popęd sadystyczny. One chcą zobaczyć, co jest „w środku". Negacja jest tu więc postawą pozytywną, poznawczą. Pre-postawą współczesnego fizyka i biologa. „Wiek krytycyzmu", negacji, buntu ujawniający się w określonym momencie dojrzewania mógłby też być ujmowany jako uruchomienie się biologicznych, przed-kulturowych mechanizmów. Niepokoje, załamania i bunty opisane są dokładnie przez psychologię dojrzewania. Są one tyleż dramatyczne, co instrumentalne. Niepokoje wychowanka Törlessa prowadzą jego myśli ku zagadnieniu „liczb urojonych". Jak gdyby krytycyzm był sam czymś ważnym, jak matematyka, ale i zarazem złudnym.

Nie są to jedynie impresje. Wśród pojęć określających typy kulturowych zmian pojęcie „krytyki" jest wyraźnie słabsze niż pojęcie „negacji". Krytyka jest jakby widmem negacji, substytutem, cieniem. Negacja przekreśla, odrzuca, niszczy, unicestwia. Krytyka ma się do negacji tak, jak rytualny taniec przed ofiarą poprzedzający lub zastępujący rzeczywistą presję i przemoc.

Krytyka jako obrzęd magiczny

Negacja jest czymś jawnym i prostym. Negacją są wojny, burzenie miast, unicestwianie narodów. Dżyngiz-Chan i Hitler negowali, nie krytykowali. Negacją było spalenie Biblioteki Aleksandryjskiej, rozbijanie posągów przez Alkibiadesa i niszczenie obrazów przez ikonoklastów.

Krytyka nie jest takim niszczeniem. Zachowuje swój przedmiot. Ale czegoś go pozbawia (np. „istotności") i przez to degraduje do światów podrzędnych, zmienia lokalizację. Odpycha od obszarów wartościowych, nie pozwala rzeczom partycypować w wartościach, ani wartościom inkarnować się w rzeczy. O tyle jest czynnością rozłączania, dysjunkcji. Może też być promocją negatywną: łączeniem rzeczy z bytami bezwartościowymi, antywartościowymi. W takim przypadku jest „dodawaniem sensów", ale sensów złowrogich, szyderczych, antypatycznych. Sensy dodane są tu „wskazaniem palcem" na obiekt śmiechu i drwiny, wstrętu i oburzenia. Negacja niszczy obiekt ogniem i żelazem, krytyka obrzuca go błotem, wystawia na pośmiewisko, otacza ośmieszającą klatką opinii lub wtrąca w przepaść zapomnienia. Niszczenie jest tu jednak symboliczne. O tyle bliższe „tworzeniu". Degraduje przez częściowe ujęcie dobra, lub dodanie zła do swego obiektu. Gdy hermeneuta rozwija i rozkłada swój towar na placu, krytyk przywiązuje ofiarę do pręgierza. Nawet zaś, gdy występuje jako kat, to jeszcze unosi i ukazuje tłumowi ucięte członki. Nawet krytyka tak „skrytobójcza", jaką jest ironia, nie może pozbyć się obrzędowej teatralności: najpierw powiększa to, co chce unicestwić.

Ten, kto neguje, identyfikuje się z przedmiotem negowanym. Po jego unicestwieniu zajmuje j e g o miejsce. Krytyk w takim sensie nie zbliża się do przedmiotu — atakuje go z dala. Pod tym względem jego działanie jest typowo „magicznym" zachowaniem się z odległości. On właściwie sam przedmiotu nie chce niszczyć, a co najwyżej chce nadać mu formę i wygląd prowokujący do agresji jakieś siły inne. Krytyk jest więc manipulatorem wobec rzeczy, wyolbrzymia je, karykaturuje, tworzy wizerunki obiektów, które swoją wiktogenną strukturą domagają się agresji. Tworzy paszkwile, parodie i apokryfy (*Pochwałę głupoty*, *Listy ciemnych mężów*, *Protokoły mędrców Syjonu*). Nakleja na rzeczy epitety i etykiety, klątwy i obelgi. Stosuje magiczne słowa i zaklęcia, hipnotyzuje przedmiot swoją nienawiścią. A jednocześnie wzywa o pomoc i pobudza te siły, które — jak sądzi — powinny też zwrócić się przeciw przedmiotowi krytyki. Krytyk jest więc człowiekiem stadnym i w tym sensie człowiekiem społecznym. Ale może też gromić, jak prorok, swój

naród w imię potęg większych i straszliwszych.

Sam — choć pozostaje w oddaleniu — to bliższym lub dalszym. Daleko sytuuje się krytyk chłodny, ironiczny. Przedmiot swój powiększa, ale i staje odeń dalej. Bliżej — krytyk zapalczywy. Pierwszy powiększa przedmiot do stadium „wyobcowania" lub do stadium, gdy musi popękać w szwach, drugi bardziej chce do rzeczy przyłożyć własną rękę. Ten drugi jest twórcą w takim sensie, jak byli nimi mistrzowie ceremonii inkwizycyjnych, ubierający skazańców w hańbiące stroje i kostiumy, mające ich odgrodzić od sympatii i współczucia widowni. Tak jak auto-da-fé pozostawało poza swoją częścią niszczącą teatrem, obrzędem, ceremonią. W dziwny sposób wszystkie czynności związane z sądzeniem uległy w kulturach ludzkich teatralizacji: kostiumy, podia, retoryki wyznaczają sposób bycia „sędziów", „prokuratorów", „obrońców". Teatralność ta ma jakby pohamować żywioł krytyczności, aby nie przeistoczył się w negację i mocą gestów, gry, symboli ma stworzyć obszar, w którym niepewne jest jeszcze, czy obiekt sądzenia ma zostać poddany negacji.

Jednak procedury krytyczne są przedsionkiem negacji, tworzą bowiem efekt „obcości" wokół obiektu. Obcość zaś jest symptomem wrogości, ustala obopólną wrogość między podmiotem a przedmiotem, stan „przed bitwą". Krytyka zimna na tym może poprzestać, ale krytyka zapalczywa wkracza w topos przez siebie stworzony. Krytyk zapalczywy już sam wobec spreparowanego przedmiotu dokonuje symbolicznej i magicznej agresji. Są podobni do harcowników wyrywających się przed front wojska, prowokujących atak, chcących obelgami naruszyć spokój strony przeciwnej, spowodować w niej drgnięcie, będące zapowiedzią rozpadu. W najwyższym stadium zapalczywości krytycy tej formacji zachowują się jak armia oblegająca mury Jerycha: krzykiem chcieliby spowodować rozpadnięcie się murów wrogiej twierdzy. Ów świat fikcyjnych, magicznych zachowań pozostaje jednak rzeczywistością nie w pełni rzeczywistą. Krytyk jak fechtmistrz wykonuje więcej ruchów szpadą niż zadaje ciosów; z tych ruchów szpady nie dałoby się odtworzyć postaci przeciwnika. Wagę jego czynnościom odbiera ten pierwotny paradoks: nie chce on zniszczyć swego przedmiotu lub wie, że jest to cel nieosiągalny. Dlatego mentalność krytyka wiąże się raczej z zadawaniem cierpień, niż przemianą rzeczy w nicość. Gdy upodabnia się on do chirurga tnącego skalpelem dzieło ułożone demonstracyjnie na stole sekcyjnym, to w jego intencjach nie leży sam podział. Wolałby on usłyszeć krzyk będący wyrazem cierpienia. Tak jak twórcy nienawistny jest krytyk, tak temu nienawistny jest twórca, który milczy wobec krytyki. Dziecko również, rozbierając zabawkę, chciałoby zobaczyć w środku coś poruszającego się, a uderzając nią o podłogę cieszy się z dźwięków i trzasków. Uderzanie jako rodzaj dialogu.

Można by i w tym wypadku dopatrzeć się statusu krytyki w ontologii znacznie niższej niż kulturowa. Czyż nie taki właśnie jest mechanizm „wewnątrzgatunkowej agresji" Lorenza, w którym osobniki roztaczają wobec siebie całą gamę bojowych gestów, okrzyków, tańców, stroszenia piór — aby w pewnym momencie nieoczekiwanie przerwać walkę, która może stać się groźna? Znacznie wcześniej od Lorenza opisał przecież mechanizmy „fikcji" kulturowej Huizinga, pokazując jak pod wpływem poczucia „nierealności" walka przechodzi u zwierząt (zwłaszcza młodych) w zabawę. Owo poczucie nierealności występuje już jako efekt nasycenia potrzeb. Etologia zwierząt tak właśnie traktuje „zabawy" kota z myszą. Niszczenie jest tu chwilowo wzięte „w nawias". Kultura jako „zespół nawiasów".

Kręgi krytyczności

Krytyka nie może unicestwić dzieł nie tylko ze względu na możliwe natywistyczne bariery. Same procedury niszczenia kulturowego bywają bowiem często paradoksalne. Platon mógł wykupić i spalić pisma Demokryta, ale nie mógł tego samego dzieła dokonać z równym skutkiem myślowo i teoretycznie. Im bardziej chciałby bowiem zwalczać poszczególne tezy Demokryta, tym więcej musiałby o nich pisać, cytować je, wymieniać — a tym samym tym intensywniej Demokryt istniałby we wnętrzu tej machiny, która miałaby go niszczyć. Tak zresztą przetrwało właśnie dziesiątki ubocznych postaci, które „zechciał" kolejno krytykować Arystoteles, czy (w średniowieczu) Tomasz z Akwinu.

Ale w świecie greckim czynność niszczenia ma dziwny status i z innego powodu. Unicestwić cokolwiek jest trudno i dlatego, że nicość nie istnieje. Nie da się pomyśleć, a jeśli już mówi się coś o niej, to wyłącznie jako o pozorze. Ludzie antyku boją się próżni i lęk ten rzutują na „naturę": to ona ma bać się niebytu. W tak pomyślanym świecie nic nie może zginąć. Świat dzieł podlega tu „pierwszemu prawu termodynamiki": nie powstaje z niczego i nie obraca się w nicość. Cykliczność jest jedynym ruchem i zmianą. Świat jest stabilny, a kultura w nim musi być possybilistyczna, tolerancyjna, pluralistyczna, asymilująca. Ale jednocześnie hierarchiczna. I krytycyzm, jaki istnieje w tym paradygmacie duchowym, to krytycyzm implikowany przez hierarchiczność. Istnieje bowiem esencja świata, byty nadrzędne, bezosobowe. Nawet świat bogów jest przewyższony przez świat idei i nadrzędne fatum (moira), któremu wszystko podlega. Świat rzeczy i osób jest tylko refleksem idei, cieniem. Nie jest — jednak! — niebytem. Cień jest realny, tyle że bierny. Mogą egzystować rzeczy błahe, przypadkowe, ale za każdą z nich kryje się jakiś sens. Skoro nie ma nicości, nie ma też bezsensu i absurdu. Absurdu, jako bezsensu demonstracyjnego, bezczelnego. Jest to świat ściśle upakowanych sensów, przylegających do siebie. Może on występować w postaci intrygującej i dziwacznej: jak w aforyzmach wyroczni delfickiej, ale wyjaśnia się całkowicie przy odpowiedniej interpretacji. Antyk jest królestwem hermeneutyki. Nie tylko nie ma niebytu, ale nie ma też ontologicznego zła. Zło nie jest intencją wynikającą z losu, ani natury rzeczy. Jest raczej pewną niedogodnością życia, pomyłką, potknięciem, błędem w obrębie życiowego techne. Dla Arystotelesa istnieje maksymalne szczęście, nie ma maksymalnego cierpienia. Biedacy to ludzie tylko rozrzutni; ofiary polityki to ludzie lekkomyślni. Wyjątkowo nihilistyczny, jak na antyk, Epikur nawet hipotezę niebytu skieruje przeciw istnieniu zła: dobrem jest już sam „brak" cierpień, a śmiertelność duszy wyklucza cierpienie po śmierci. Nie ma „złej woli" ani „Boga zła", nie ma też zła nieodwracalnego. Niektóre wersje mitologii pokazują Hades jako miejsce, gdzie zbrodniarze mogą odszukać swoje ofiary i błagać je o przebaczenie swoich win.

W hierarchicznym świecie esencjalizmu hermeneutyka zawłaszcza obszar kultury i nie daje szans krytyce. Krytyka może coś zdegradować i oddalić od „istoty", ale nie ma istnień tak dalekich istocie, aby hermeneutyka nie potrafiła przypisać im sensu lub przywrócić do sensu i pozytywności. Nieomal nie ma tu złego, które nie wyszłoby na dobre. Tam, gdzie zło i cierpienie znajdują sobie miejsce — w tragedii greckiej, tam dopuszczona zostaje jedynie krytyka estetyczna: można oceniać sposób gry Antygony. Jednakże Arystoteles nie dopuszcza do sztuki krytyki etycznej, politycznej i żadnej innej. Żaden moralista nie może się wymądrzać nad sytuacją Antygony, ani polityczny komentator nad zawartością ideową tego dramatu. Mają oni pozostać poza progiem sztuki. Tam, gdzie dzieje się wielka tragedia, etyka ma milczeć. Immoralizm antyku. Platon nawet upatruje początku upadku kultury w tym, że plebs oklaskami w teatrze wyraża swoje opinie, a przez to skłania artystów do zniżania się do swoich gustów. Hermeneutyka esencjalistyczna wytwarza zawsze idealny, galileuszowy świat działania się, gdzie z góry przekreśla się stany zakłóceń i przypadkowych zdarzeń, odsuwając na bok wątpliwości krytyczne. Machiavelli, tworzący potem

galilejski świat polityki, uprasza moralistów i teologów, aby pozostali za progiem i nie wtrącali swoich uwag do tego, co dzieje się w strukturze władzy i państwa.

Skoro nie ma nicości, każde tworzenie jest tylko odtwarzaniem. Ono zaś nie może być przeciwieństwem rzeczy i praw. Wszystko zatem jest dobre — tylko mniej lub więcej. Nawet głupota, predestynowana do tego, aby stać się zaprzeczeniem „logosu", zostaje wprzęgnięta w jego rydwan: gdyby filozofowie — czytamy w *Uczcie* — nie mieli w sobie głupoty, nie mieliby też żądzy poszukiwania prawdy. Sokrates uwielbia przekonywać „prostaczków". Jeśli nawet oni uznają jego rację, cóż dopiero powinni uczynić ludzie mądrzejsi. Prostota jest też na tyle pozytywna, że w jej imię cynicy i stoicy odrzucą radykalnie fałszywy świat konwencji społecznych, obyczajów, stereotypów. Krytyki tej dokonuje się jednak w imię pozytywności, jest ona służebna wobec absolutów. W imię prawdy absolutnej dokonują też swojej krytyki wiedzy sceptycy. Obsesja dostrzegania wszędzie sensu, rozdęta hermeneutyczność myślenia, prowadzi również do sofistyki: wszystkiemu można nadać sens, jaki się chce. Sensy szczelnie pokrywają świat. Sofiści najbardziej ujawniają zabawowy podtekst kultury. Uprawiają żonglerkę sensami. Ich spory są jednak traktowane serio. Wywołują oburzenie, a Platonowi uda się nawet nadać obelżywy sens słowu: „sofista". Dopiero po upadku kultury greckiej — co dokumentuje Lukian — nastąpi całkowita deprecjacja filozofów. Zapraszani na uczty toczą ze sobą pojedynki, jako błazeńscy gladiatorzy. Widma sofistów.

Esencjalizm ducha greckiego nie obejmował jednak zasadą egalitarności świata ludzkiego. Wprawdzie w definicji człowieka według Platona mieścili się niewolnicy, ale Diogenes natychmiast wskazał, że w jej ramach mieści się również ptak obdarty z pierza.

Esencja, logos nie partycypuje w człowieku mocą losu, urodzenia, nie jest w nim „ex definitione". Nie ma zresztą osobowego bytu, na „podobieństwo" którego byłby człowiek stworzony. Swojego człowieczeństwa i logosu w sobie musi on dopiero dowieść. Jest człowiekiem ten, kto zdolny jest do trafnej konceptualizacji świata — więcej: ten, kto potrafi ją obronić i przekonać do niej innych. Greckie agory, to nie tylko targowisko próżności, ale odpowiednik tych „miejsc inicjacyjnych" społeczeństw pierwotnych, gdzie po szeregu próbach chłopiec stawał się mężczyzną. Sokrates to echo czarownika dokonującego obrzędów inicjacji. Obserwować dysputy i polemiki, uczestniczyć w nich, zwyciężać — to etapy osiągania dorosłości, człowieczeństwa, podmiotowej autonomii. Nie jest to sport. Sokrates pyta zwycięzcę Olimpiady: czy jeśli zwyciężyłeś swojego przeciwnika, to był on od ciebie słabszy? — Tak! Więc czego się cieszysz — że pokonałeś słabszego?! W tym krótkim dialogu dokonuje się zniszczenia sensu rywalizacji fizycznej. Filozof mierzy się nie ze słabszymi, mierzy się z logosem. Wygrać w sporze filozoficznym to dowieść swego człowieczeństwa i odmówić go innym. Dyskusje muszą się więc toczyć, być zażarte, przechodzić do legendy. Cóż ludziom, choćby cały świat zyskali, jeśli duszę swoją stracą w rozmowie. Gdybym nie był Aleksandrem — chciałbym być Diogenesem. Pokonani rywale Sokratesa i widzowie snują się wokół niego jak bezkrwiste postacie po polach elizejskich.

Krytyka i świat esencji osobowej

Chrześcijaństwo otwiera przed krytycyzmem nowe obszary ekspansji, mimo że nie znosi hierarchiczności bytów. Nie jest to już jednak hierarchia spętana przez fatalizm. Rzeczywistość indywiduów zostaje tu powołana z nicości przez arbitralną wolę i jej stale zawdzięcza egzystencję — stale oscyluje więc na granicy bytu i niebytu. Świat jest obszarem kreacji, choć nie wykluczającej całkowicie mimesis, nie zaś emanacji — jego scenariusz i dramaturgia nie są przesądzone zasadą

kołowrotu. Wszystkie kategorie ontologiczne nabierają treści etycznych. Historia ustawiona zostaje w kolumnadzie takich pojęć, jak: sąd ostateczny, skażenie natury, odpuszczanie grzechów, oczyszczenie przez spowiedź, wina, szatan, piekło, czyściec. To daje nowy impuls i ethos działaniom krytycznym.

Bóg Augustyna internalizuje jeszcze fatum antyczne i określa hermeneutykę predestynacji. Lecz pojawia się już „niebyt", oraz zło, na razie jeszcze jako „niebyt dobra" — już jednak jako coś realnie istniejącego. Niebyt towarzyszy już tworzeniu, pojawia się w wizji świata „niedokończonego" a poprzez to złego; jest to luka w procesie twórczym i luka w jego wytworach. Brak jest złem, to coś gorszego niż „cień" platoński. Krytykować — to szukać „braków", a poprzez nie dotykać zła.

Brak augustyński jest jeszcze bezosobowy, nie ma swojego „ja". Ale wkracza przecież w tę epokę tradycja judejska, gdzie Szatan nie jest byle kim, zwłaszcza gdy nałoży się na jego wizerunek pozycja Zła w tradycji manicheistycznej. Obie one nadadzą krytyce sens demoniczny i agresywny, jakiego dotąd nie miała. Krytyka zaczyna się teraz od rzeczy, ale na nich nie kończy. Obiekt krytyki ma za sobą jakąś przyczynę, zło zaś ma jeszcze swoje głębokie korzenie. Zła nie wystarczy zwalczyć, trzeba go jeszcze wykorzenić. Krytyk musi być egzorcystą. Nie dowodzi błędów, musi je „zwalczać" i „przezwyciężać", musi podejmować egzegezę zła, dokonywać negatywnej hermeneutyki. Po stuleciach krytyk-egzorcysta uzyska swój naukowy wykwint: psychoanalityka z sennikiem w ręku. Krytyk nie może dystansować się przez zwykłe: „nie zgadzam się", „to jest złe" — musi odtąd podejmować detektywistyczne dociekania, odsłaniać i demaskować, drążyć w głąb problemy i zjawiska. Nie może on tylko rozumieć, jak to czyni hermeneuta, musi odkrywać „innobyt" rzeczy a więc ich przyczynę, a więc tworzyć kauzalne egzegezy i „wyjaśnienia". Rozumieniu przeciwstawi się procedury nieintuicyjne: dedukcję i indukcję, wprowadzając je pospołu w świat przyrody i historii. Przy tym paradoks: destrukcyjny podmiot, który wraz z judaizmem i manicheizmem wkracza w obręb europejskiej ontologii, nie jest sam bytem poddającym się destrukcji. Nie podlega prawu negacji. Nawet Bóg nie może, lub nie chce zniszczyć Szatana, ale wdaje się z nim w dwuznaczne gry. Świat pośredni między tymi antagonistycznymi podmiotami jest światem rozdartym, podwójnie kuszonym. Dzieła nie są już tylko po prostu „niedokończone", krytyk nie może zamierzać ich dokończenia lub postulować to. Ich niedokończenie jest celowe. Wytwory jednostek, epok, są różnymi wersjami „wieży Babel", której budowa przerwana zostaje przez tajemnicze poplątanie się języków. Trzeby by zatem przywrócić jednolitość języka, bez tego niczego nie zrobi się do końca. Ta jednolitość nie jest jednak możliwa, skoro jest dwu absolutnych partnerów dialogu i język jest już załamany na tym poziomie. Można więc dychotomicznie dzielić języki i sensy, wskazując jedynie źródło zła — ale go nie zasypując. Krytyk nie tyle wojuje ze złem, co je demaskuje, wskazuje, przestrzega przed nim, agituje przeciw niemu. Zło bowiem działa pośrednio, z ukrycia, niejawnie. Ludzi i zwodzi, kusi i namawia. Ta jego podstępna intencjonalność przenosi się na przedmioty, udziela się rzeczom i instrumentalizuje je. Świat realny nie jest śmietniskiem rzeczy odpadłych od Absolutu, jak w antyku, lub jeszcze u Plotyna. Jest on spolaryzowanym polem magnetycznym, rozciągniętym pomiędzy biegunami, które nadają elementom swój ładunek i przyciągają je ku sobie.

To przenoszenie się ładunku zła na rzeczy jest tak przemożne, że pochłania sobą również krytyka, który ma z nim walczyć. W niektórych teoriach krytycyzmu, np. u Struvego, krytyk jest istotą, która w swoim działaniu może poddać się zupełnie szałowi niszczenia, przekroczyć linię dzielącą krytykę od negacji. Taki krytyk sam staje się narzędziem zła: krytykuje wszystko bez różnicy, dostrzega same braki i złe strony,

nikczemne intencje i sensy, nie oszczędza żadnej wartości, wyszydza i urąga wszystkiemu, nawet sobie. Blokuje on każdą pozytywną twórczość. Zamiast przestrzegać przed wężem zła, staje on z mieczem przed rajem twórczości i nie dopuszcza doń nikogo. Jest taki krytyk najczęściej „aniołem upadłym", gdyż był on zazwyczaj uprzednio sam twórcą, który jednak odkrył swój brak talentu, marność artystyczną i przeszedł sam na stronę zła.

Świat spolaryzowany między dwoma twórczymi podmiotami jest obszarem przenikania się różnych mocy, światem chybotliwym. Prawda i fałsz przenikają się tu, a nawet warunkują. Augustyn, tak wrogi manicheizmowi, pisze: *rzeczy tylko o tyle są w części prawdziwe, o ile są w części nieprawdziwe. Jakże bowiem wspomniany przeze mnie Roscjusz mógłby być prawdziwym aktorem tragicznym, gdyby nie chciał być nieprawdziwym Hektorem?* W rzeczach i ludziach trwa oscylacja i chwiejność. Nie są podobne cieniom, ale raczej płomykom światła poddającym się strugom wiatru. Gdy dla Deotymy w filozofie mądrość miała „sąsiadować" z głupotą, to w człowieku nowej epoki prawda i fałsz, piękno i brzydota, dobro i zło pozostają w stanie przenikania i walki. Dialektyka spływa ze świata pojęć na świat realny. Rozumność, zwierzęcość, pasywność nie są już „szczeblami" natury ludzkiej, jak u Arystotelesa, ale siłami wiodącymi walkę. Czy natura ludzka i boska — pytają w topornej metaforyce pierwsi chrześcijanie — łączą się w osobie Chrystusa jak dwie kłody drzewa, czy jak wino z wodą? Jak współistnieje poczucie misji i strach? Pytaniem ważniejszym jest tu jednak pytanie o „słabość", jako rodzaj braku, przez nią bowiem oddziaływuje zło, pokusa, złudzenie. Krytyka winna wskazywać braki jako miejsce, przez które przeziera zło. Antyk znał sztukę retoryki — nie znał sztuki kaznodziejskiej.

Żywioły świata wtrącone są przez manicheizm w permanentną rewolucję. Świat dzieli się na czarny i biały, główna jego reguła to „albo-albo". Fromm odkrył tę regułę „nietolerancji" po raz pierwszy w logice dwuwartościowej Arystotelesa. Coś jest albo prawdą, albo fałszem. Jednakże u Arystotelesa ta reguła logiczna przenika tylko ludzkie myślenie. Tylko ono może błądzić, zaś świat zawsze jest taki sam, pozwalający odwoływać się do siebie i sprawdzać jak jest naprawdę. Dualizm Arystotelesa nie zakłada walki, obejmuje raczej myśl niż byt. Dopiero gdy „albo-albo" zapanuje w samych rzeczach, gdy oddziela moce dobra od mocy zła, rodzi się nietolerancja. Nie można już stać na barykadzie. „Kto nie jest ze mną, jest przeciwko mnie", czytamy u Łukasza (II, 23). Krytyk również nie może być sędzią, godzącym zwaśnione strony. Musi walczyć po tej lub po tamtej stronie. Kto nie walczy, już sprzymierza się ze złem, otwiera mu wrota, przemyca wroga. Krytyka przeistacza się w demonologię, hermeneutyka w teodyceę i eschatologię.

Próba uchronienia się przed autonomią zła, przed manicheizmem to augustyńska transformacja greckiej ananke w predestynację. Luteranin Hegel wątek ten podejmie, wpisując w swojego ducha dziejów motyw „chytrości". Podejrzenia wypierają prostą wiarę. Hiob staje się mierzwą historii. Uczeń Hegla napisze: *Krytyk nie uczestniczy ani w cierpieniach, ani w radościach społeczeństwa; nie zna on ani przyjaźni ani nienawiści, króluje w samotności i tylko niekiedy z ust jego rozlega się śmiech bogów olimpijskich z przewrotności świata.* Jego przeciwnik zaś zauważa: *Ci berlińczycy uważają się nie za ludzi, którzy krytykują, lecz za krytyków, którzy oprócz tego mają nieszczęście być ludźmi.* Przewrotności świata, salto mortale historycznego rozumu odbywają się jednak nad miękką matą. Bilans jest przesądzony i duch absolutny spokojnie czeka na idący doń zygzak historii. Hermeneutyka tryumfuje nad wolnością i negacją. Zyski przesłaniają straty. Immoralizm nowożytny. Aby go przezwyciężyć podniesiony zostanie oręż przeciw wszelkiej religii, a aksjomatem stanie się młodoheglowskie hasło: „krytyka religii stanowi przesłankę

wszelkiej krytyki". Gest Alkibiadesa jako finał stuleci chrześcijaństwa.

„Krytyka" staje się emblematem szkoły postheglowskiej. Idzie jak rzeka po zerwaniu zapór: przez Nietzschego, Stirnera, pesymizm „końca wieku", egzystencjalizm, szkołę frankfurcką. Wielkie całopalenie metafizyki w Kole Wiedeńskim.

Wolność krytyki, emancypacja krytyków. Zawód krytyka staje się osobnym zawodem. Można już żyć z krytyki. Kwestionowaniu poddaje się wszystko. Spełniają się słowa Kanta: *Wiek nasz jest właściwym wiekiem krytyki, której wszystko musi się poddać.* Następuje specjalizacja krytyki: na muzyczną, teatralną, filmową, literacką, plastyczną, obyczajową, itd. Krytyk staje się sędzią, prokuratorem i adwokatem zarazem. Aksjologiczną matrycą jego opinii staje się synteza negatywnych wartości, „kolakogathia à rebours" (jeśli takie mieszanie słów jest dopuszczalne). Jedna rzecz wszelako nie jest ciągle kwestionowana: sama twórczość. Kulturę pojmuje się ciągle jako nieskończenie dynamiczną. Krytyk staje wobec niej jak baśniowy rycerz wobec smoka — ucina głowy, ale domaga się, aby odrastały. Kultura jako ciągle odrastające smocze głowy.

Hipotetyzm a krytycyzm

Jeszcze u Kartezjusza pojawia się demon jako oszut, aby zasiać ziarno nieufności w istnienie czegokolwiek. Oferuje umysłowi nicość, tak jakby nie przemawiała ona również przeciw niemu. Ale tonąca myśl wydźwiga się ku istnieniu, choć późniejsi filozofowie będą szydzić, że sposobem barona Münchausena. Myśl odnajduje nawet aprioryczne struktury, ideę doskonałości i idee matematyczne, które stają się dla niej murami fortecznymi. Kartezjusz sądzi nawet, że można zza nich panować nad całą okolicą empirii, z której umysł początkowo został wyparty. Ale okolice to grząskie i gdy przychodzi do sformułowania etyki, to Kartezjusz szkicuje jedynie „Etykę tymczasową", łączącą stoicką apatię z teorią prawdopodobieństwa. W tej samej cytadeli zamyka się matematyk Pascal, odczuwający przerażenie wobec pustki wszechświata. Zamiast etyki tymczasowej wymyśla „zakład". Probabilistyka jako aneks do *Księgi Hioba*. Jabłko odłożone z powrotem na drzewo wiadomości, aby powrócić do raju. Hazard zastępuje dawny eudajmonizm. Maksymalizm pozostaje tylko w scenografii: Hiob włącza się do gry między Bogiem i Szatanem.

Krytycyzm kartezjański pragnął dokonać zabiegu alchemicznego lub faustycznego wobec mocy negacji: wprzęgnąć ją w proces twórczy. Tego ducha odnajdziemy nieco później w słowach Monteskiusza: „radość burzenia jest radością tworzenia". Chociaż istnienie zostaje obronione przed nicością, choć staje się kamieniem węgielnym dla nowych budowli, to od Kartezjusza krytycyzm wiąże swój los w osobnej linii, splecionej z fikcjonizmem i konwencjonalizmem. Istniejemy — to pewne. Lecz skąd wiadomo, że nie we śnie? Bóg staje się jedyną gwarancją. Bóg jako permanentny budzik. Pod warunkiem, że sam nie jest snem.

Nie Galileusz, ze swoimi procedurami idealizacyjnymi, modelami heurystycznymi, myśleniem dialogicznym, ale Kartezjusz inicjuje nowoczesny hipotetyzm, gdyż wprowadza nowy ethos a nie tylko logos myślenia naukowego. To u Kartezjusza powstaje idea wiedzy tak konstruowanej, aby poddawała się obaleniu. Masochistyczna epistemologia. Krytyka nie powinna preparować przedmiotów zewnętrznych, tworzyć ich wiktogennych, przywołujących agresję karykatur. Krytyk ma być krytykiem wewnętrznym, samooskarżającym się sumieniem, które swoje własne dzieło wystawia na p r ó b ę i konstruuje tak, aby bez oporów mogło się próbom poddawać. Rzecz określana w podręcznikach, jako „sceptycyzm metodologiczny". Za odwagę Galileusza

poczytuje się, że zawiesił nad głowami ludzkości tysiące skalistych brył i planet, odwaga Kartezjusza ma coś z gestu Rejtana, lub skazańca Goyi rozdzierającego szaty przed plutonem egzekucyjnym. W przedmowie do *Medytacji* pisze: *Prosiłem tam zaś wszystkich, których by w moich pismach uderzyło coś godnego nagany, by mi to łaskawie wytknęli...* Duch barokowej rycerskości: „Panowie Anglicy, strzelajcie pierwsi!" Kartezjusz nie pisze dzieła o średniowiecznej tytulaturze: „Przeciw..." Sam do swojego dzieła dołącza zbiór listów, polemik, krytyk. Nie mówi: „Kto jest bez winy, niechaj rzuci kamieniem". Swego dzieła nie umieszcza w orszaku pochlebców, ale w świecie szyderców i opluwaczy. Stylistyka *Medytacji*, jako odtworzenie stacji pasyjnych.

Nie musi już upłynąć wiele czasu, aby Wolter usłyszawszy o paleniu swoich książek zacierał ręce z radości: książki są jak kasztany, smakują dobrze po przypieczeniu. To, co bulwersujące, skandaliczne, prześladowane staje się powodem do sławy. Obok książek hagiograficznych pojawia się hagiografia książek. Dzieło domaga się teraz krytyki a nawet negacji, prowokuje do niej — chce być zwalczane, demonstruje rany po ciosach. Dzieło noszące blizny — nowy typ szlachectwa. Ale nauka dopisuje się do tego ducha w swoim najświetniejszym dwudziestowiecznym przejawie. *Logikę badań naukowych* — manifest falsyfikacjonizmu K. Poppera, w swojej recenzji T. Kotarbiński nazwie książkę dzielną. Prawo istnienia ma ta teoria naukowa, która wyzywa krytykę, sama demonstruje sposób swego obalenia. Dezynwoltura i pycha — nie pokora. Ale jednocześnie pokazywanie swojej mocy przez próbę siebie, nie zaś poprzez poniżanie przeciwnika. Zamiast dowodzenia swych racji per negationem, drogą odmawiania racji innym, teoria Poppera sama wytwarza swoją pozytywną anty-teorię i gotowa jest poddać się, gdy ktokolwiek tę antyteorię potwierdzi. Przed pojedynkiem przeciwnik dostaje do wyboru dwa egzemplarze broni.

Scheler z najwyższym oburzeniem powita ten typ krytycyzmu, mając za najwyższe stadium choroby nowożytnej europejskiej cywilizacji. Oto zamiast kultywować te wartości, które przeżywa się w aktach wiary i oczywistej pewności, woli się uznawać jedynie te, które uznane zostają za niewątpliwe. Resentyment, kokieteria słabością. Obejmowanie słabości, pod pozorem zmagań z nią.

Falsyfikacja nigdy nie jest definitywnie przeprowadzona, nie jest przesądzone, że w każdej chwili anty-teza teorii zostanie potwierdzona. Falsyfikacja wisi nad „dobrze zbudowaną" teorią, jak miecz Damoklesa. Teoria naukowa sama ustawia się więc na granicy bytu i niebytu. Żywa nauka ustawia w tej sytuacji cały tłum hipotez i teorii. Każda teoria jest w sytuacji gorszej od swojej antyteorii. Nigdy nie nasyci się materią indukcji. Wystarczy zaś jeden fakt, jak jeden pocisk, aby potwierdzić jej anty-tezę, ją zaś obalić. Nauka obracająca na ślepo bęben pistoletu i przykładająca go do głowy.

Hermeneutyka zostaje całkowicie usunięta na bok. Pozostaje twórczość i krytyka. Generowanie teorii i falsyfikowanie. Ulepszanie teorii spotyka się ze wzgardą: tworzenie epicykli u Ptolemeusza. Trudno jest dokonywać krytyki zewnętrznej — „w imię" teorii. Każda z nich krytykę zewnętrzną ze swojej strony uważa za zbędną, ze strony innych za niemożliwą (brak „komunikacji językowej" między teoriami), prymat krytyki wewnętrznej jest niemal pełny.

Enigmatyczność wewnętrznej treści teorii podważa znaczenie wiedzy pozytywnej. Popper podważa deskrypcyjność neopozytywizmu. Zdania przeczące nabierają większej wagi niż twierdzące. Przez pustki w wiedzy przeziera nie zło, ale ontologiczny niebyt. Przywrócona zostaje — jako — ontologiczny fundament myślenia krytycznego — nihilistyczna tradycja przewijająca się przez różne kultury. Teologia negatywna, głosząca fałszywość wszystkich pozytywnych określeń bytu. Obecna w chińskim taoizmie (Tao, o którym można powiedzieć, że jest tao, nie jest prawdziwym tao. Bezimienny jest bowiem początek Nieba i Ziemi) i u Mistrza Eckharta (Bóg nie jest tym, czym ma być według tego, co się o nim powiada, bardziej prawdziwie jest on tym, czego się o nim nie mówi) i powraca w krytycyzmie szkoły frankfurckiej (Fromma tłumaczenie imienia Boga z Biblii: „Imię moje jest BEZIMIENNY"). Ten nihilistyczny krytycyzm wyraża Stirner: „Oparłem swoją sprawę na Nicości" i spotykamy ją w eklektyzmie Cousina.

Tradycyjna teoria — powiadają frankfurtczycy — opisywała tylko rzeczywistość. Ale czyż ta zasługuje na to, aby ją opisywać? Trzeba obalić świat faryzejski, a nie opisywać go. Jednak w imię czego — jeśli wszystkie utopie są tylko jego odwróconym odzwierciedleniem. Zmieniać byt trzeba w imię „inności" (das Andern), gdyż inne, choć obdarzone boską anonimowością, jest lepsze od obecnego. Inność jako cel podróży Odysa.

Inność i przeciwność

To, co „inne", jest pojęciem granicznym. Jest niby jeszcze nasze, nie przeciwne i nie wrogie, ale już „obce". Bliskie granicy. Jak ster, który jest przy okręcie, ale i za okrętem i stamtąd decyduje o jego biegu. Inne jest bliskie całości, jak bliska jest jej zdrada. Inne nie jest creatio ex nihilo, lecz raczej creatio in nihilo. W całościach konserwatywnych odstępstwo jest gorsze niż wrogość. Nie karze się jeńców — karze się zdrajców. Etologia zwierząt odkrywa to w świecie ptaków: gołębie mogą tolerować przy sobie wróble i wrony, nie ścierpią zaś innego gołębia pomalowanego np. na kolor zielony. Przez całe średniowiecze tolerowano getta żydowskie i mahometańskie. Nie ścierpiano waldensów i albigensów, braci czeskich i arian. Inność sąsiaduje z „barierą krytyczną" tolerancji kulturowej. Nie wkracza do gmachu cywilizacji, ale zdaje się podminowywać jego fundamenty. Zdrajca nie jest uciekinierem, ale złodziejem unoszącym ze sobą nocą bóstwa domowe. „Inność" prowokuje wspólne „nie" wszystkich elementów całości, jednocząc je we wspólnej negacji i sprzeciwie. Negacja, nie tylko pozytywność, może być i bywa spoiwem całości. W świecie negatywnej jedności hasło miłości jest hasłem rozkładowym.

Ontologia nihilistyczna odkrywa negatywność jako zwornik i klej spajający całość. Wrogość, nienawiść, strach są „pseudo-esencją" całości i jej „najsłabszym ogniwem" zarazem. Obiektem zagrażającym nie jest tu byt, ale perspektywa niebytu. Innowacja jest zagrożeniem, twórczość jest zagrożeniem. Niektóre głowonogi obdarzone są „gruczołem śmierci": po wydaniu potomstwa gruczoł ów uruchamia się i zabija matkę, aby nie pożarła tego potomstwa. Niebyt wpisany w plan istnienia i tworzenia, echo wyśmianego „instynktu śmierci" Freuda.

Pochwała „inności" jest najdalszym odwróceniem antycznego esencjonalizmu, ale przekracza również substancjalizm manichejski. Dla bytu spetryfikowanego „inność" jest groźna, bo trzyma się on w strachu przed niebytem. Inność jest zaś nadzieją dla elementów spętanych w tej całości. Dla nowatora opinie tej całości są zbędne. *Dzieło, które znajduje swoich kompetentnych krytyków* — pisał Fichte — *jest stworzone niepotrzebnie*. Inność musi być prowokująca. Jej wiktogenność jest odwrotnością sexappeal'u. Genetyczne mechanizmy naruszania porządku.

Tak jak Popper (a jeszcze wyraźniej Lakatos) przeciwstawia prowizorycznej teorii świata anty-tezę, która umożliwia falsyfikowanie, tak „tradycyjnej teorii" szkoła frankfurcka przeciwstawia „teorię krytyczną", która ma odnosić się do „inności" świata. Mówi się, że autorzy tej szkoły zeszli na manowce i reprezentują nadal „teorię tradycyjną". Możliwe. Bohater *Lotu nad kukułczym gniazdem*, gdy nie udaje mu się podnieść kamiennego postumentu, powiada: „Ale ja przynajmniej próbowałem!".

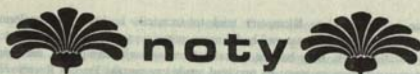
Münchausenowskie wysiłki hermeneutyki

Myśl racjonalizująca zwija się pod ukąszeniami gza sceptycyzmu, reagując nań jak Ateńczycy na Sokratesa. Pocieszano się jednak, że tak jadowite owady jak sceptycy muszą być też podatne na samozniszczenie. Tak jak mit o skorpionie mówi, że w stanie skrajnej beznadziejności i osaczenia sam siebie przebija zatrutym kolcem, tak i miano sceptyków za myślicieli niweczących swój sceptycyzm wobec pytania, czy są absolutnie pewni swoich racji. To miało ich przeobrażać w dogmatyków i doktrynerów.

Zagadnienie samoreferencyjności zdań i teorii wyłoniło się jako temat dla teorii krytycyzmu już u zarania tego kierunku myślowego i towarzyszy mu do dziś. To pytanie, czy teoria jest w stanie stać się zarazem podmiotem i przedmiotem sama dla siebie. Teoria nie mogłaby widzieć siebie samej, będąc tylko prostym zwierciadłem, ale może teoria jest systemem luster, nawzajem się sobie prezentujących? Lustrzany świat *Alicji w Krainie Czarów* — jakże wspaniała lektura, lecz spóźniona, dla biskupa Berkeleya. Świat, w którym każdy element jest widoczny wszędzie, ale nie wiadomo, gdzie jest „naprawdę". Świat atomu Heisenberga, w którym nie da się ustalić położenia elektronu. Atom Heisenberga przypominający labirynt z poruszającym się Minotaurem.

W tym świecie luster kreteńczyk Eubolidesa może powiedzieć: wszyscy kreteńczycy są kłamcami. Ale my wiemy, że jego zdanie nie może obejmować jego samego. Jedno lustro musi stać poza układem, przecież my sami stoimy poza teorią. Trzeba coś zrobić z tym światem luster. Stworzyć teorie mnogościowe, zbiory pełne i puste, teorie klas, odróżnić teorie i metateorie. I chociaż nie zatrzymuje to pochodu luster, to uzyskuje się jakiś ich jednoznaczny układ. Lustra mniejsze mogą odbijać się w większych, ale większe nie mieszczą się w mniejszych. Tworzy się sieć w chaosie. Szkatułki w szkatułkach. Nie ma wszechkierunkowej negacji ani relatywizacji. Zostaje już tylko jeden problem i kłopot: z nieskończonością. W jej perspektywie hermeneuta staje się coraz bledszy i abstrakcyjny, jak Bóg, który coraz bardziej oddala się w przestrzeni. A niektórzy mówią nawet — że znika zupełnie.

Stefan Symotiuk



JAN ZIELIŃSKI

LIST Z ZAWOI

Zawoja, lipiec 1984

Wydawnictwo Literackie — chwała mu za to — ogłosiło, w przekładzie i opracowaniu Juliusza Zychowicza, głośną książkę Victora Klemperera *LTI*. Jak przystało na pracę opatrzoną podtytułem *Notatnik filologa*, ta wielostronna, a zarazem osobista analiza szeroko pojętego języka Trzeciej Rzeszy ma już przed wydaniem przekładu sporą literaturę przedmiotu w języku polskim. Jeśli ośmielam się zabrać głos na jej temat, przeczytawszy jedynie przekład (acz bogato inkrustowany zwrotami w języku oryginału) i to tu, na łonie natury, z dala od bibliotek, to tylko dlatego, że taka sytuacja lekturowa miewa często strony dodatnie, pozwala wydobyć to, co może nie od razu rzuca się w oczy przy normalnej, „fachowej" lekturze.

Doceniam historyczną, polityczną, socjologiczną i socjolingwistyczną rolę ustaleń Klemperera, przyznaję, że jego metoda ma znamiona uniwersalne i daje się świetnie zastosować np. do opisu języka propagandy, ale przy lekturze tej książki najbardziej fascynujące było dla mnie obserwowanie, jak postępujące ograniczenia wydają wielokrotny plon.

Romanista Victor Klemperer (uczeń Vosslera) z chwilą dojścia do władzy nazistów miał na pozór coraz mniej do czynienia z tematem, z którym w końcu nierozerwalnie związał swe nazwisko: LTI, Lingua Tertii Imperii, język Trzeciej Rzeszy. Najpierw utracił katedrę i nie musiał słuchać, jak jego koledzy zalewają studentów potokiem nowej, brunatnej mowy. Potem otrzymał zakaz korzystania z bibliotek, gdzie mógłby na przykład studiować dzieło Rosenberga. Jako Żyd nie miał prawa wstępu na publiczne wystąpienia Hitlera. Potem, z tych samych powodów, odebrano mu prawo chodzenia do kina oraz posiadania aparatu radiowego. Wreszcie — wypędzono go z mieszkania. Zapewne, los i tak obszedł się z Klempererem łagodnie w porównaniu z resztą Żydów drezdeńskich (głównie dlatego, że miał żonę Aryjkę). Ale proces ograniczania ludzkich praw, wykluczania ze wspólnoty postępował nieuchronnie i zapewne doprowadziłby go do usunięcia ze zbioru ludzi żywych, gdyby nie szczęśliwy dla Klemperera traf, że w dniu, w którym miano go wywieźć w nieznanym kierunku, nastąpiła zagłada Drezna.

Fascynujące jest to, że właśnie człowiek coraz bardziej izolowany od otaczającego go, wrogiego mu świata potrafił ten świat spójnie, przekonująco opisać. Ze strzępów gazet, z ułamków zasłyszanych przemówień, z przypadkowych, czasem wypożyczanych na nazwisko żony książek, ze skrawków i ochłapów Victor Klemperer zrekonstruował (niczym współczesny archeolog) świat Trzeciej Rzeszy.

Dostrzec świat w ziarnku piasku, w kropli wody — to postulat często głoszony przez mistyków. Tutaj mamy do czynienia z zupełnie inną genealogią. Klemperer woli demistyfikować. Jego rozważania nie są suchą spekulacją ani wizją, zrodzoną z kontemplacji. Są bardzo konkretne, czasem dotkliwie namacalne, ocierające się o sytuacje ostateczne, a równocześnie nie pozbawione swoistego poczucia humoru. Jak wtedy, kiedy autor powiada, że nigdy w życiu żadna książka nie wywołała w jego głowie tyle szumu co *Der Mythus des XX. Jahrhunderts* Alfreda Rosenberga. „Nie dlatego, aby była to lektura tak niezwykle głęboka, trudna lub wstrząsająca, lecz przez to, że Clemens (oprawca Żydów drezdeńskich — JZ) walił mnie tym tomem po głowie przez dobrych kilka minut".

Badacz, który usiłuje pracować w takich warunkach, pośród tylu ograniczeń, ma szanse sukcesu tylko wówczas, gdy przedmiot jego badań jest albo bardzo mały, albo —

przeciwnie — uniwersalny. Klemperer miał to szczęście, że był z wykształcenia i zamiłowania filologiem, że postanowił badać nowy, powstający właśnie wokół niego (choć bez jego udziału) język. Inny badacz, postawiony w sytuacji Klemperera, nie mógłby napisać sensownej pracy na temat na przykład sztuki czy muzyki Trzeciej Rzeszy. Język jest tym wyjątkowym medium, którego reguły można opanować, mając dostęp jedynie do strzępów, do wyrywkowych przykładów.

Sytuacja, w jakiej ta książka była pisana, sprawia, że jest ona owiana aurą tajemniczości. Klemperer nie raz skarży się na brak porządnego warsztatu naukowego — fiszek, bibliotek, książek własnych. Czytelnik może sobie te miejsca niedopowiedziane uzupełniać, dochodząc niekiedy — dzięki zmienionej perspektywie historycznej czy historycznoliterackiej — do zabawnych rezultatów. Kiedy czytamy o „satyrycznym filmie dźwiękowym" opartym na „tragikomicznej powieści Henryka Manna", inaczej odbieramy cały akapit wiedząc, że chodzi o powieść *Profesor Unrat* i o film *Błękitny anioł*. Kiedy zaś, jako przykład zakazu używania imion starotestamentowych, czytamy o tłumaczonej z angielskiego powieści *O Absalom*, której tytuł zmieniono w przekładzie, możemy podejrzewać, że chodzi o *Absalom, Absalom!* Faulknera.

Ponieważ, jak wspomniałem, czytałem tę książkę w otoczeniu przyrody, na zakończenie dwa drobiazgi z tej sfery. Drobiazg pierwszy. Autor wylicza jednym tchem następujące przemiany w tuż powojennych Niemczech: „Sądzi się zbrodniarzy wojennych, usuwa ze stanowisk *kleine Pgs* („drobnych partyjniaków" — język Czwartej Rzeszy!), wycofuje z obiegu narodowosocjalistyczne książki, przemianowuje place Hitlera i ulice Göringa, ścina dęby Hitlera". Ostatni przykład aż prosi się o komentarz filologa. Więc taka jest siła słowa (nazwy), że ludzie ścinają kilkusetletnie drzewa tylko dlatego, że przez ostatnie kilka (najwyżej dwanaście) lat nosiły znienawidzone obecnie imię.

Drobiazg drugi. Klemperer powiada, że esesmanów — „jak rasowych koni czy psów — używa się chętnie do celów hodowlanych. (Wypalano im nawet, jak zwierzętom, znak przynależności do określonego stada)". Autor sam wpada tu w sidła języka, który stara się zdemaskować. Rzecz dzieje się w myśl następującego scenariusza. Mówi się wiele o zezwierzęceniu esesmanów, więc i my mówiąc o nich zaczynamy ich traktować jak zwierzęta. Żeby nie było nieporozumień: nie bronię w tym miejscu esesmanów, bronię godności słowa.

Jan Zieliński

P.S. (dopisek późniejszy). Po powrocie do Warszawy sprawdziłem hipotezę faulknerowską. Otóż przekład powieści Faulknera ukazał się w roku 1938 w Berlinie, u Rowohlta, pod niezmienionym tytułem *Absalom, Absalom!*. Klemperer miał natomiast na myśli powieść angielskiego pisarza Howarda Springa *O Absalom!*, której przekład ukazał się w tym samym roku, parę miesięcy wcześniej, w Hamburgu pod tytułem *Geliebte Söhne*. Co z tego wynika? Albo zakaz używania imion starotestamentowych nie był bezwzględny, albo Rowohlt mógł sobie pozwolić na więcej, niż prowincjonalny wydawca, albo wreszcie wydawca hamburski wiedząc, że w Berlinie ma wyjść powieść Faulknera zmienił tytuł przekładu. Za tym ostatnim przypuszczeniem przemawia fakt, że Howard Spring chcąc uniknąć pomyłek sam zmienił później tytuł swej powieści — i to na zbliżony do niemieckiego: *My Son, My Son*. Cóż, można pisywać recenzje na wakacjach, ale w końcu wraca się do biblioteki.

J.Z.

ADRIANA SZYMAŃSKA

POEZJA TOMASZA GLUZIŃSKIEGO

Wybór wierszy Tomasza Glouzińskiego będący prezentacją dwudziestoletniej twórczości poety jest nieczęsto ofiarowywaną krytyce szansą jasnowidzenia. Twórczość ta niedostatecznie zauważona, niedokładnie i fragmentarycznie opisana, powstająca na uboczu, poza wiodącymi w krytyce i życiu literackim nurtami współczesności wyjawiła tą publikacją właśnie swoją niepodejrzewaną ostrość, urodę i wagę. Mówiąc „niepodejrzewaną" mam

na myśli własny odbiór i własne zaskoczenie. Osiem zbiorów wierszy ogłoszonych w latach 1964—1982 składa się na bardzo wyrazisty portret poety, który ze swojej samotni w Zakopanem, gdzie żyje i tworzy, widzi i opisuje rzeczywistość świata — trzeba to podkreślić — nie ogólnikowego świata ontologii czy świata jednostkowych doznań i emocji, ale świata z całym obszernym konkretem jego rzeczy i idei, z całym — mechanistycznym, socjologicznym, politycznym — bogactwem zagrożeń. W tej poezji outsidera nie legitymującego się przynależnością do pokolenia, szkoły czy nurtu, odbijają się te wszystkie dramaty, które przeżywali kolejno poeci „Współczesności", „Orientacji" i Nowej Fali.

Ambicją piszącego o poezji jest odczytać z wierszy — jak astrolog odczytuje z gwiazd, chiromanta z linii dłoni — nie znaną lub nie w pełni świadomą poecie jakąś, bodaj mikroskopijną, prawdę jego sztuki. Piszący o poezji pragnie zawsze powiedzieć poecie coś, czego on nie wie o sobie. I ta ambicja, i ona tylko, usprawiedliwia rozbijanie analizą emocjonalnych całości, wyświetlanie z ciemności metafor jasności sensów, racjonalizowanie intuicyjnych skojarzeń, układanie żywiołu w system estetyki. Cóż, bez tej ambicji, za minimalizm krytyczny — przeczyć lub potakiwać poecie, przechwalać się pojmowaniem mechanizmu jego wyobraźni czy zrozumieniem jego niezrozumialstwa.

Tym minimalizmem będę się musiała zadowolić. Tomasz Gluziński, nie on jeden zapewne, ale on bezbłędnie wszystko wie o sobie. Niczego mu nie podpowiem, nic mu w nim nie ujawnię. Imponująca samowiedza tego poety sprawia, że nie tylko prawdę, ale i nieprawdę zna o sobie. „Myśmy w formie bez treści zbawienia szukali" — obwinia się poeta, którego poezja narodziła się właśnie pod presją treści rzeczywistych i w latach panowania estetyzmu i kulturowości była wyzwaniem rzuconym formie jako takiej, formie jako rygorowi ładu i porządku. W wierszach publikowanych w latach 1964—1969 (zbiory: *Wiersze, Wokaliza, Wątek, Motowidło)* panuje tłok rzeczy, faktów, zjawisk rzeczywistości, tłok w najdosłowniejszym tego słowa znaczeniu. Spiętrzenie rzeczowości i faktografii tworzy chaos (czy też jest odbiciem chaosu), którego poeta nie zamierza nawet opanować. Każde doznanie, a wiersz wywodzi się przecież z doznania, jest zawsze, bez względu na walor emocji, porażającą lawiną zdarzeń i rzeczy, które tworzą rumowisko agresywnej — paradoks — amorfii. Poeta po prostu upycha w wierszu elementy rzeczywistości. Panuje w tej poezji taki, chciałoby się powiedzieć, niesamowity ścisk, że dosłownie nie ma czym oddychać. Żadna myśl, żadna refleksja nie wciśnie się między rzeczy, które spiętrzone zasłaniają horyzont poznania. Wiersze powstałe w tym okresie są aż nieczytelne z nadmiaru propozycji danych do odczytania. Poeta z dystansu późniejszych dokonań znajdzie nawet ideę usprawiedliwiającą niemożność interweniowania: *wszelkie zabiegi / porządkujące to gorliwe upychanie / chaosu do wielu szuflad jest równie / bezsensowne jak ćwiartowanie siekierą / płomieni lub morza chłostanie tak / jakby można podzielić na części / żywioł elementarny*. W *Szczątkach emocji* (1982), ostatnim chronologicznie zbiorze wierszy, gdzie poeta ujarzmił już całkowicie swoją zachłanność dosłownego wyrażenia rzeczywistości, tamte wiersze nazwie „zdyszanymi komunikatami, spęczniałymi od faktów", „suchymi zapisami", „grypsami zaledwie (nabazgranymi prozą) w zakamarkach nocy", „torturą trzeźwości", „dreszczami obrzydzenia". Sam poeta zdumiewa się dzisiaj sobą wczorajszym. Towarzyszę mu w tym zdumieniu.

W połowie drogi poeta jakby zawrócił. Zacząć wszystko od nowa. Cofnąć się do źródeł. W świadomości artystycznej poety nastąpił widomy kryzys. Czyżby zapragnął się wyrwać ze ścisku obezwładniających go rzeczy, faktów, zdarzeń? Czy nie ufa prawdzie ich doraźnej dosłowności? Czy zwątpił w użyteczność komunikatu? I wtedy — z rozterki? nadziei? — z jednej skrajności wpada w drugą. Z amorficzności i bezwładu chaosu — w terroryzm rygoru. „Myśmy w formie bez treści zbawienia szukali". Być może to samooskarżenie ma jednak uzasadnienie. Upchać nadmiar doznania, chaos świata w jakąś formę. Nawet nie przymierza i nie sprawdza, czy pasuje. Z katalogu form poetyckich wybiera najbardziej kunsztowną — sonet. W czternaście precyzyjnie zrymowanych wersów wtłacza rzeczy i zdarzenia. W ogłoszonych w 1972 roku *Sonetach zwrotnych* biżuteria błyszczy na łachmanach, które ma zdobić. Efekt żałosny. Ale ten epizod formalistyczny odegrał swoją rolę w rozwoju poezji Gluzińskiego. Pojawienie się formy, nie tej przypadkowej, oczywiście, nie tej jubilerskiej, ale formy jako problemu — dało bełkotowi rzeczywistości skalę i proporcje, zamortyzowało ciśnienie konkretu, rozluźniło tłok doznań, wprowadzając między nie powietrze do oddychania, myśl. Od *Sonetów zwrotnych* począwszy każdy następny zbiór wierszy Gluzińskiego *Pod pieczęcią* (1974), *Przebieg wydarzeń* (1977) jest etapem w poszukiwaniu idei artystycznej, by w *Szczątkach*

emocji (1982) osiągnąć umiar i równowagę rzeczywistości i sztuki, żywiołu i rygoru.

W *Szczątkach emocji* już kształt wiersza swoją konstrukcyjną logiką, czystym krojem wersu mówi o harmonii, o ładzie serca i rygorze myśli. Chaos przyjął warunki wyrażenia, forma uszanowała żywioł emocji. Dlatego trzeba mówić o opanowaniu a nie o ujarzmieniu chaosu przez formę. Poeta nie wypożyczył formy z katalogu wyrażenia, wykonał ją na miarę doświadczenia. W poezji Tomasza Gluzińskiego pojawiła się forma nie jako lekceważące przeciwstawienie treści, ale jako tej treści imię własne.

Poezja Tomasza Gluzińskiego zrodzona pod presją rzeczywistości, powstająca pod ciśnieniem ciężaru właściwego rzeczy i wagi doświadczenia historii do swojej formy czyli do swojej idei siebie, nie szła drogą rezygnacji. Konkret rzeczywistości, rzecz, fakt, zdarzenie wciąż obecne w wierszach Gluzińskiego, nie utraciły swojej ostrości, lecz są już spontaniczną manifestacją ontologii. Są scenerią rozgrywających się dramatów myśli. Każdy utwór *Szczątków emocji* wyraża przeżywanie historii, przeżywanie egzystencji, przeżywanie cywilizacji przez człowieka, Polaka, obywatela świata. Toczy te wiersze dramatyczny proces świadomości. Poezja Gluzińskiego jest obok poezji Herberta najbardziej myślącą poezją współczesną. Ta poezja myśli wprost, bez pośrednictwa ironii i intelektualnej spekulacji, tych symulantek mądrości. Ma odwagę, powiem więcej, ma czelność nagiej prawdy. Jest to przewina niewybaczalna w oczach tych, co raczą się „to cukrem, to batem".

Konkretność i bezpośredniość stawia w konsekwencji poezję Gluzińskiego w opozycji wobec „floryd bajecznych" i „sztucznych rajów". Poeta przedkłada rzeczywistą „katorgę wolności" ponad wyzwolenie ofiarowywane przez wyobraźnię. *Imaginacja / jest kalectwem / protezą / pieczołowicie doskonaloną / w miejsce któregoś / z pięćdziesięciu zmysłów.* Poeta antynomię prawda — zmyślenie rozciąga na kreację artystyczną, od której domaga się przede wszystkim celowości etycznej. I w tym jest konsekwentny. Idea tożsamości prawdy i piękna pełni w tej poezji poczętej i doświadczonej przez rzeczywistość funkcję obrony przed nadużyciem i bezprawiem zaznawanej rzeczywistości.

Tomasz Gluziński: *Wybór wierszy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

JAN SĘK

SAMOTNIK Z PARANY

Pionierskie lata polskiego wychodźstwa zarobkowego zostały już w sposób dostateczny udokumentowane w piśmiennictwie naukowym i twórczości literackiej. Dotyczy to również skupiska polonijnego w Brazylii, które w swej zasadniczej masie ukształtowało się podczas pierwszych „gorączek brazylijskich" w trzech ostatnich dziesięcioleciach ubiegłego wieku.

Kryzys agrarny na ziemiach polskich najboleśniej odczuwany w zaborze pruskim, przysłowiowa nędza galicyjska oraz ucisk religijny i narodowy w Królestwie Polskim w zderzeniu z agitacyjną działalnością agentów werbunkowych rządu brazylijskiego zachęcały chłopów do podejmowania decyzji o wyjeździe.

Odmiany losu i szansy rozpoczęcia wszystkiego od nowa szukali w tej części globu również zubożali ziemianie, drobni urzędnicy, oraz różnego rodzaju „nieudacznicy". Ich los był o wiele trudniejszy niż przyzwyczajonych do ciężkiej pracy chłopów. Z konieczności zostawali kościelnymi, organistami, względnie najczęściej niezmiernie słabo wynagradzanymi nauczycielami w szkółkach polonijnych.

Napływ inteligencji zostaje wzmocniony w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku. Przyjeżdżają nowi księża, zakonnice pracujące jako nauczycielki w szkółkach oraz kilkudziesięciu działaczy socjalistycznych, byłych uczestników walk rewolucyjnych na ziemiach polskich. Ci ostatni, posiadając spore doświadczenie w pracy społecznej, zostają w większości członkami założonego w 1904 r. — Towarzystwa Szkoły Ludowej. Przynależność do loży masońskiej jego prezesa Kazimierza Warchełowskiego oraz propagowanie postaw wolnomyślicielskich i ateistycznych przez Jana Hempla, redaktora nowo założonego pisma „Polak z Brazylii", doprowadziły jednak do polaryzacji stanowisk wśród polskiej grupy etnicznej i rozłamu na dwa zwalczające się skrzydła.

W tym dramatycznym dla Polonii brazylijskiej okresie przyjechali do Parany (1904 r.) z

kolejną grupą emigrantów Tadeusz Milan Grzybczyk i jego matka Czesława. W powszechnej opinii współczesnych bez względu na prezentowane poglądy polityczne i religijne uchodził on za najoryginalniejszego poetę polskiego pochodzenia, zamieszkałego na stałe w Brazylii.

Obecnie, wobec postępującej asymilacji liczącej ponad 800 tys. osób społeczności polonijnej, Tadeusz Milan Grzybczyk został prawie całkowicie zapomniany. Działające w stanie Parana towarzystwa kulturalno-oświatowe nie urządzają już rocznicowych wieczornic. Bardzo rzadko kilkuwierszowe notki pojawiają się w tygodniku „Lud", jedynym czasopiśmie wydawanym tam w języku polskim.

W Polsce poeta, poza kilkuosobowym gronem osób zajmujących się wychodźstwem do Ameryki Łacińskiej, nigdy na dobrą sprawę nie był znany. Wrodzona skromność Grzybczyka, przy całkowitym braku zainteresowania z jego strony popularyzacją własnego dorobku, ułatwiła ten proces. Po II wojnie światowej w Polsce szersze wspomnienia o nim zamieścił jedynie literat Antoni Olcha, opisując wrażenia z podróży do Brazylii[1]. Krótkie prasowe relacje znających go osób oraz wiersze i artykuły poety, rozproszone na przestrzeni kilkudziesięciu lat po różnego rodzaju efemerycznych pismach i kalendarzach pozwalają z trudem odtworzyć najważniejsze momenty z jego biografii twórczej. Podpisywanie ich pseudonimami i samymi inicjałami, przy zniszczeniu wielu numerów posiadającej niewielki nakład prasy polonijnej, powodują, że zgromadzenie całości opublikowanego dorobku jest niemożliwe. To samo dotyczy rękopisów, z których większość została pod koniec życia zniszczona przez wandali, pragnących zmusić go do porzucenia gospodarstwa i domu.

Z relacji samego Grzybczyka dowiadujemy się o dzieciństwie i jego latach młodzieńczych. Urodził się 9 listopada 1885 r. w Banialuce na terenie Bośni, gdzie ojciec miał pełnić funkcję starosty. Wychowywała go tylko matka, pod której wpływem pozostawał przez wiele lat. Polonijny literat Sebastian Arhens, będący u niego z wizytą pod koniec życia, zanotował szczegóły rodzinnej tragedii. Poeta „wysoki bezzębny starzec o dobrodusznym i nieco kpiarskim wyrazie twarzy" mówił o niej chodząc i wymachując przy tym rękami: *Miałem zaledwie 14 miesięcy kiedy ojciec umarł. Matka wtedy wróciła do Galicji. To był straszny cios dla niej, bo trzeba wiedzieć, że w jednym tygodniu prócz ojca straciła dwie córki. Nie mogła potem nigdzie zagrzać miejsca, ciągle się przenosiliśmy z miasta do miasta*[2]. Nastrój ten udzielił się w późniejszych latach synowi, którego nudziła systematyczna nauka. Ze szkołą rozstał się ostatecznie w wieku 10 lat, uciekając z drugiej klasy gimnazjalnej. W wieku 19 lat zdecydował się na wyjazd z matką do Brazylii, gdzie pozostał do końca życia. Miłość do kraju przodków, której dowody dawał niejednokrotnie w swych wierszach, to jedyny trwały ślad europejskiej przeszłości.

W ówczesnej Brazylii, w której szczytem marzeń średnich warstw społeczeństwa było urodzić się stypendystą, żyć jako urzędnik i umrzeć rentierem, imał się różnych zajęć. Początkowo był mierniczym działek osadniczych, następnie nauczycielem w szkółce polonijnej. Dalsze losy, kariery zawodowej najlepiej charakteryzuje sam poeta:

Potem rzuciłem szkołę, byłem urzędnikiem, rzuciłem urząd. Jestem jedynym urzędnikiem w Brazylii, który porzucił koryto i nie dał się zawołać z powrotem. Ile to ja zawodów zmieniłem! W końcu osiadłem na szakrze[3] *w Alfonso Pena, to mi się najwięcej podobało i człowiek, panie, niezależny*[4].

Wiodącym motywem w twórczości Grzybczyka jest przyroda. Większa część utworów to hymny pochwalne na cześć zielonej selvy. Ślady swojej włóczęgi po puszczańskich ustroniach znaczy starannie datowanymi wierszami. Utrwala momenty samotniczego piękna powstających osad Porto do Cima, Salto Grande, Canoinhas, puszcz i niewysokich parańskich gór Serra do Mar.

Żyjący w Brazylii poeta Jan Krawczyk w artykule *Poeta z Afonsoparańskiej pustelni* tak charakteryzował to zauroczenie młodego poety pięknem przepastnych borów: *Życie w cieniu leśnych olbrzymów ma swój potężny czar, który upaja człowieka. Więc Grzybczyk*

---

[1] A. Olcha, *Brazylijskie profile*, Warszawa 1971, s. 131-137; Pojedynczy wiersz *Znad Bariquy* wraz z trzywierszową wzmianką biograficzną podano w pracy zbiorowej *Emigracja polska w Brazylii — 100 lat osadnictwa*, Warszawa 1971. Popełniono w niej jednak omyłki podając mylnie: rok 1905 jako datę przyjazdu do Brazylii i datę śmierci (rok 1962 zamiast 1961).

[2] S. Arhens, *Tadeusz Grzybczyk — poeta parański*, „Przegląd Polski" (Sao Paulo) nr 4 z 1960, s. 25.

[3] Szakier — spolszczona nazwa portugalskiego słowa chacra, oznaczającego najczęściej wiejską zagrodę wraz z przyległym do niej ogrodem i sadem.

[4] S. Arhens, op. cit., s. 25

wędruje poprzez mroczne głębiny puszcz, syci się jej wilgocią i zapachem butwiejących liści, łowi słoneczne plamy na zeschłym listowiu i krąży bez wytchnienia w wiecznej tęsknocie zespolenia swej istoty z istotą natury[5].

Motyw ten, połączony z młodzieńczym otwarciem na świat, przebija wyraźnie z napisanego w 1905 r. wiersza:

Nad parańskich pól obszarem
Młode orlę kręgi toczy —
Młodych skrzydeł owiał czarem
Kraj od morza — od gór zboczy —
Aż po ciemne puszcz granice;
Z nadobłocznych sfer roztoczy
Orle zwrócił swe źrenice —
I w dół patrzy — kręgi toczy...

Równie mocno absorbowała poetę w tym okresie sprawa losów polskiej grupy etnicznej. W 1905 r. pracował jako nauczyciel w szkółce Towarzystwa Szkoły Ludowej w Kurytybie. Ze skąpych relacji prasowych dowiadujemy się, że wraz ze swoją szkołą brał udział w zorganizowanych przez Towarzystwo im. T. Kościuszki obchodach rocznicy Konstytucji 3-Maja. W części artystycznej akademii wystąpił m. in. uczeń Franciszek Bulikowski, deklamując jego utwory. Z innych uroczystości szkolnych znamy relację z zakończenia roku szkolnego, połączonego z obchodem rocznicy założenia placówki. Odbyła się ona 4 czerwca 1905 r. z udziałem konsula austriackiego polskiego pochodzenia Zdzisława Okęckiego, który wszystkim wyróżniającym się w nauce dzieciom wręczył nagrody. Z wierszy recytowanych podczas uroczystości widać upodobanie poezji romantycznej przez Grzybczyka, o czym świadczy fakt prezentowania w elementarnej, jednoklasowej placówce oświatowej tak trudnych utworów jak fragmenty *Dziadów* Mickiewicza i wierszy Słowackiego. Piszący sprawozdanie z popisu podkreślał jednocześnie dobre przygotowanie dzieci z historii Polski i geografii początkowej, za które w serdecznych słowach dziękowano Grzybczykowi[6].

Wspomniany już radykalizm części działaczy i przynależność prezesa Towarzystwa — K. Warchałowskiego do loży wolnomularskiej „Fraternidade Paranaense" powodują wzrost niechętnych postaw wśród części zbiorowości polonijnej. Pośrednio odczuła to również szkoła oraz uczący. Poecie, przygotowującemu w lokalu Towarzystwa im. T. Kościuszki przedstawienie jasełkowe z okazji zbliżających się świąt, przydarzył się przykry wypadek, który prawdopodobnie zadecydował o odsunięciu się od aktywnej pracy na rzecz społeczności polonijnej.

Według relacji „Polaka w Brazylii" nr 51 z 1905 r. zwolennicy ścisłego powiązania organizacji z parafią katolicką próbowali zwołać wiec w siedzibie Towarzystwa. Interweniująca na prośbę zarządu policja brazylijska opowiedziała się po stronie tłumu, który po wtargnięciu na salę pobił wychodzącego Grzybczyka. Było to prawdopodobnie następstwem rozpoznania w nim członka radykalnego TSL-u. Powalony na ziemię poeta wyciągnąć miał z kieszeni (nie nabity co prawda) pistolet, dzięki czemu uniknął większych obrażeń, ale policja aresztowała go w kilka godzin później. Zatrzymano również dwóch znajomych, interweniujących w komisariacie. Wypuszczono wprawdzie wszystkich na drugi dzień, ale poeta porzucił pracę w szkole.

W 1906 r. szkółką kierowała już jego matka Czesława. Była to kobieta niezmiernie energiczna, która — jak przypuszczać należy — wywarła duży wpływ na rozwój osobowości syna. Pasjonowała się literaturą piękną i sama pisała wiersze oraz tzw. obrazki sceniczne, przeznaczone dla amatorskich zespołów polonijnych. Inspirowała ją głównie tematyka patriotyczna, a same utwory utrzymane były w konwencji romantycznej. Taką wymowę miał m. in. wiersz zamieszczony na pierwszej stronie nowo założonego miesięcznika „Nasze Życie", wydawanego od 1922 r. w Kurytybie. Oto jego fragment:

Wyżej — o tam! Wzleć duchu wolny
Pochodnię wznieś wysoko, ponad ziemię

[5] „Przegląd Polski" nr 9 z 1961, s. 4. 9 (artykuł ten jest rozwiniętą wersją uprzednich rozważań Krawczyka nad sylwetką twórczą Tadeusza Milana Grzybczyka, por. „Siewca" (Kurytyba) nr 50 z 1957, s. 8, 11.

[6] „Polak w Brazylii" (Kurytyba) nr 23 z 1905, s. 5.

Miłością świat — jak wstęgą opasz cały
Ideały zbudź — co w duszy drzemią[7].

Kolejny ważny etap w życiu matki i syna to opuszczenie pełnej waśni i sporów Kurytyby i przenosiny do odległej o 18 km osady rolniczej Afonso Pena, której obszar władze stanu Parana zasiedliły ok. 1908 r. Tereny jej były stepowe, prawie nie zalesione i wymagały od kolonistów intensywnej uprawy oraz nawożenia. Stąd też nie cieszyły się większym zainteresowaniem innych grup etnicznych poza polską. Polacy stanowili 2/3 mieszkańców kolonii.

Wśród osadników znalazło się dużo uczestników rewolucji 1905 r. a ponieważ nikogo nie pytano o kwalifikacje — część działek, liczących po 15 ha, nadawano im bez większych trudności. Zamieszkiwało tam wielu twórców i społeczników. Z ważniejszych wspomnieć należy nauczycieli i amatorskich aktorów scenicznych — Tadeusza Jankosza i Zdenkę Gayer-Chorośnicką, jej męża — literata i dziennikarza — Jana Chorośnickiego, moralistę chłopskiego — Józefa Grabiasa (opublikował nawet z tej dziedziny książkę), lewicowego literata — Stanisława Witolda Żagołłowicza (mieszkał od 1925 r.) itp.

Grono to skupiło się wokół Towarzystwa Rolniczego, które w 1914 r. pobudowało sobie własną siedzibę. W tym samym roku najsilniejsze sekcje Towarzystwa — chór i zespół sceniczny — wystąpiły w Kurytybie ze spektaklem, z którego dochód w połowie przeznaczony został na pomoc rodakom w Europie. Za resztę zamierzano zakupić książki dla szkółki powstającej pod opieką Towarzystwa.

Animatorami przedsięwzięć artystycznych stali się Grzybczykowie, którzy pisali okolicznościowe jednoaktówki, przyśpiewki i wiersze. Najważniejszym osiągnięciem poety z tego okresu była sztuka sceniczna *Wianki parańskie* napisana w 1915 r. na prośbę młodzieży z kolonii Afonso Pena, pragnącej uświetnić nią zabawę w noc świętojańską. Na użytek spragnionych polskiej pieśni rówieśników wyczarował Grzybczyk barwny korowód guślarzy, rusałek, dziadów i czarownic. Był to pierwowzór I i III aktu utworu opublikowanego później nakładem własnym pod auspicjami Związku Polskich Towarzystw Oświatowych „Kultura". Zdecydował się wówczas dopisać akt II, co — jak pisze w słowie wstępnym — stanowi przyczynę „pewnych ich nierówności". W parę lat po naszkicowaniu pierwszych części powstał też poemat *Sąd*, stanowiący hymn pochwalny na cześć odrodzonej Polski. Również on znalazł się w *Wiankach*. W podanej w książce ostatecznej wersji, utwór nigdy nie został wystawiony na scenie. Przewidywał to zresztą twórca pisząc: *„Wianki" przekraczają już możność naszych skromnych tu środków, a przytem i dla wielu innych jeszcze powodów nie liczę abym mógł się doczekać swej wystawy.*

W wydaniu książkowym zamieszczono również wybór wierszy z lat 1905—1914. Oto jeden z nich *Marumby* (czyt. Marumbi), opiewający piękno najwyższego szczytu w parańskich górach nadmorskich:

Oto schodzę samotny w tę krainę słońca —
Gdzie życie wieczną wiosną — a powietrze wonią!
A grają mi kaskady swoją pieśń bez końca —
I lśni w słońcu Marumby — pod błękitów tonią!

I zdaje mi się czemuś, że tu byłem z Tobą...
Żeśmy śnili tu razem cudny sen o wiośnie —
I smutek — gdzieś rozwiany za Letejską wodą —
Kirem wspomnień nieznanych w duszy mojej rośnie...

A w koło — w blaskach słońca — lasy zadumane...
Oddech morza szeroki coś nad lądem gwarzy —
Palm korony samotne, śnią ukołysane...
I Marumby odwieczny, milczący — na straży...[8]

Widoczna w wierszu symbolika romantyczna korespondująca z pobrzmiewającą już wówczas w kraju konwencją młodopolską, opis przyrody, groźnej, ale zapewniającej zarazem spokój i dostojeństwo, charakterystyczne są dla większości wierszy zamieszczonych w zbiorku.

[7] Por. *Świt* (Kurytyba) nr 36 z 1922, s. 2.

[8] Milan Tadeusz (Grzybczyk), *Wianki Parańskie*, Curitiba 1921.

Wianki parańskie były pierwszą, liczącą się pozycją z dziedziny literatury pięknej, napisaną przez emigranta polskiego na ziemi brazylijskiej i tam wydaną. Wzbudziła ona wśród Polonii duże zainteresowanie, ale nie z powodu wartości artystycznych, lecz faktu, iż autor, stary kawaler, uchodzący i tak za tęgiego dziwaka, sprzedał w tym celu większość posiadanej ziemi w Afonso Pena[9]. Cena jej rosła zresztą systematycznie z uwagi na rozbudowującą się Kurytybę. W środowisku, stawiającym ilość posiadanych hektarów ponad inne wartości, był to czyn wysoce naganny i niezrozumiały. Pokpiwał sobie z tego nawet socjalista Stanisław Witold Żągołłowicz, redagujący w Kurytybie anarchizujące pismo satyryczne „Osa"[10].

Tęsknota za ideałami powoduje, że poeta zniechęcony wcześniej przez kurytybskie swary Polonii do pracy społecznej, decyduje się wrócić do niej ponownie. Podejmuje się nauczania dzieci kolonistów w miejscowej szkółce i pomaga zorganizować księgowość w kooperatywie rolniczej. Pisywał też, aż do początku lat 30-tych, sprawozdania do prasy z imprez przeprowadzonych w Afonso Pena. Korespondencje te podpisywał Milan względnie Milan Tadeusz.

W okresie międzywojennym pojawia się też cykl artykułów o treści filozoficzno-moralnej, powstający na tle przemyśleń nad losem narodów, postaw etycznych ludzi, rozwoju i upadku społeczeństw. Dążąc do poprawy „duszy" narodu — Grzybczyk głosi przede wszystkim konieczność zmiany roli wychowawczej polonijnej szkoły.

Ubocznym efektem przemyśleń nad dziejami narodu polskiego i losem wychodźstwa polskiego w Paranie wydaje się być napisany w 1921 r. utwór *Tobie Brazylio*. Złożył w nim hołd społeczeństwu brazylijskiemu za życzliwe przygarnięcie tułaczy, liberalną politykę umożliwiającą im pielęgnowanie dziedzictwa przodków oraz wielokrotne występowanie jego przedstawicieli na arenie międzynarodowej w sprawie przywrócenia Polsce niepodległości. Oto słowa podzięki wypowiedziane pod adresem kraju osiedlenia:

Tobie Brazylio dziś mą pieśń oddaję —
U twoich górnych ścieląc ją ołtarzy.
A w duchów jasnych imieniu tu staję —
Od ogni znicza nadwiślańskich straży.

I chociaż mórz nas mnogie dzielą fale
I ta noc ducha, gdzie prawdy pogasły —
Na jasnych szczytach — w nowych jutrzni chwale —
Znajdziem się kiedyś tam — górnemi hasły!

Kochałaś zawsze co piękne i wzniosłe.
A miłość synom dałaś — w równej mierze! —
Skarb ten — orlęta pod Twem skrzydłem wzrosłe —
Zamkniem w talizman — i w ducha przymierze!

Nie wdziałaś na się tych strzępów starości
I jasną Twoja pozostała droga —
W sercu Twem szczerość i prostota gości —
I więcej prawdy w niem — i więcej Boga!

---

[9] Grzybczyk, według relacji urodzonego w Brazylii a piszącego po polsku powieściopisarza Romana Wachowicza, sprzedał na wydanie zbiorku 5 alkrów ziemi. Było to nawet w warunkach brazylijskich bardzo dużo, jeśli zważy się, że 1 alqueire równa się, w zależności od regionu 2,42-4,84 ha. Po tej operacji pozostał poecie tylko 1 alkier, z którego przez ponad 40 lat sprzedawał działki budowlane. Przy jego ascetycznym i abstynenckim trybie życia starczało mu to na skromne utrzymanie.

[10] W 1922 r. w „Osie" zamieszczono następujące obwieszczenie: „Wyszedł z druku i jest do nabycia we wszystkich redakcjach pism całego świata (kurytybskiego)

Poemat pt.
Jak wianek straciłem
znanego autora
Grzyba z Milanówka
herbu „złamany pinior"
Cena: co kto da, byle gotówką.

Po czym następowało iście faryzeuszowskie sprostowanie: (Powinno być: „Jak dużo na wiankach straciłem" a nie „Jak wianek straciłem". Pomyłka ta zaszła z winy zecera).

Żeś ideały podniosła w sztandarze
I duch Twój górnie młode skrzydła pręży —
Gdy w gruzy runą dzisiejsi mocarze —
On w przyszłość zwróci swój lot — i zwycięży!

Za to, że równość wszystkich — Tobie miarą —
Że za drogowskaz — Tobie wolność świeci!
Za to, że postęp w przyszłość — Tobie wiarą —
Za to, żeś nas tu przyjęła jak dzieci —

Za to, że głos Twój dałaś słusznej sprawie —
Za to, co hasło Twoje ludom wieści
— Że taką drogę obrałaś ku sławie —
Za to — Brazylio cześć Ci! — za to cześć Ci!![11]

Z biegiem lat poeta stawał się coraz mniej widoczny dla otoczenia. Po nacjonalizacji szkolnictwa i prasy etnicznej (lata 1936—1941) ustają korespondencje do redakcji i publikowanie wierszy. Grzybczyk zamyka się w swym drewnianym domku na polanie. Popada w swoisty mistycyzm, który pogłębia się jeszcze po śmierci matki. Zabić miał nawet i zatarasować furtkę, na której wywiesił napis „Kobietom wstęp wzbroniony". Z relacji A. Olchy wnioskować możemy jednak, że ta awersja do płci żeńskiej wypływała raczej z pobudek natury filozoficznej, niż fizycznej.

Od rzeczywistości ucieka poeta w świat książek. Ślady odbywanych przy ich pomocy intelektualnych podróży odnajdujemy w wierszach. Specyficznie dobierana lektura powoduje, że pierwiastki romantyczne sąsiadują w nich ze starożytną mitologią.

Z przekazem poetyckim korespondują wypowiedzi poety. Brzmią one jak swoiste deklaracje programowe. Pisarz i nauczyciel polonijny — R. Wachowicz zanotował jedną z nich: *Ja jedyny wyzbyłem się ziemskich kajdan, ale to absolutnie i nieodwołalnie. Potrafiłem wznieść się do czwartej sfery, do niezależności od nikogo. W samotności czuję się najszczęśliwszy, mogę z całą swobodą badać tajemnice życia. Jednak nie tak dawno zamąciła mi tutaj spokój jakaś zabłąkana kocina, no i zdechła na tej ścieżce i musiałem ją stąd usunąć i niechcąco spojrzałem w oczy trupa. Kryła się w nich otchłań zgrozy i tajemnicy*[12].

Rozmyślał też nad tajemnicami kosmosu i lotami międzyplanetarnymi twierdząc, że je wyprzedzi[13].

W ciszy domostwa, nazywanego „świątynią dumania", w której nic nie zmieniało się przez całe lata, powstawały następne wiersze, z których przeważająca część nie została wydrukowana do dzisiaj. Ci, którzy się z nim spotykali, cenili szczególnie cykl zatytułowany *Sonety Itambeńskie*. Dla odbiorcy z Polski są one już jednak mało czytelne z uwagi na dużą liczbę słów z polonijnej gwary chłopów parańskich i zwrotów portugalskich.

Powraca również umiłowany motyw natury. W opisie parańskich lasów rozlega się dalekie echo litewskich westchnień Mickiewicza:

To lubię... Puszcza!... Leśnych wód przeźrocza!
Obok wsparty o skałę — Winchester na straży!
a nad ogniem, w kociołku już fiżon[14] *bulgocze...*
Ach! Życie... życie... życie... twój czar mi się marzy...
Gwiazdy, które tu świecą, to gwiazdy — Nadziei!
Wszak mógłbym znaleźć diament! Albo żyłę złota!
....
Lecz dla mnie, złotem życie — urok leśnej kniei
....
Diamentowym diademem — duszy mej tęsknota...

---

[11] Utwór zamieszczony został m. in. w *Wiankach Parańskich*. Przekład na język portugalski opublikowano po raz pierwszy na łamach miesięcznika „Brazil-Polonia" (Rio de Janeiro) nr 3 z 1921.

[12] R. Wachowicz, *Wspomnienia z życia Tadeusza Miliana Grzybczyka*, „Lud" (Kurytyba) nr 38 z 1961, cz. I, s. 8.

[13] Podając powyższe Wachowicz twierdzi, że poeta przewidywał również, iż umrze w 1960 r. Stało się to 22 stycznia 1961 r., a więc niecałe 3 miesiące przed historycznym lotem J. Gagarina.

[14] Fiżon — spolszczona nazwa portugalskiej fasoli (feijão).

Tęsknota wpisana w wiersze rekompensowała monotonię codzienności. Opisywał ją Grzybczyk na łamach prowadzonego systematycznie dziennika. Niezbędne prace w gospodarstwie, usuwanie z niego jadowitych węży, rzadko przyrządzane posiłki, ulubione lektury i wiersze pisane byle gdzie, często na strzępach kartek i pudełkach papierosów. Jadał niewiele. Codziennie rano bułkę i kilka bananów, na obiad 2 kartofle, pomidor i kilka płatków owsianych. Podobnie na kolację.

Jest rzeczą zdumiewającą, że nawet ci, którzy go znali, nie mogą zgodzić się co do pewnych szczegółów jego niewyszukanego, jaroszowskiego menu. Nie ma natomiast sprzeczności w opisie rysów twarzy i wszystkie przypominają ten ze wspomnień Wachowicza: *Spod dużego nosa zwisają dwie kity płowych wąsów. Duża okrągła głowa świeci łysiną. Koszula w strzępach ledwo trzyma się na barkach, w ręku nieodstępna kujka z szimaronem*[15] *i kociołek ostygłej wody obok. Jasne oczy poety spoglądają w dal przez aleję na zachodzące słońce*[16].

Cywilizowany świat i stołeczna Kurytyba, od których Grzybczyk uciekł przed laty, dosięgły go z czasem w jego samotni. Stolica stanu Parana, licząca w 1907 r. — 50 tys. mieszkańców, w tym ok. 5 tys. Polaków, rozrosła się w latach pięćdziesiątych do blisko półmilionowego miasta. Teren szakra Grzybczyka zaczął graniczyć z płytą lotniska. Wzrastająca znów gwałtownie cena ziemi spowodowała, że skrawek dawnej posiadłości spieniężonej na wydanie *Wianków*, stał się solą w oku różnego rodzaju spekulantów i dorobkiewiczów. Poety jednak już nie było stać ani na wydanie drugiego tomiku, ani też na lot do kraju, do którego stale wracał za pośrednictwem lektury.

Po sprzedaży kolejnej parceli budowlanej został ok. 1955 r. napadnięty i dotkliwie pobity. Zdecydował się więc na przenosiny do powiatowego miasteczka Araucaria, dokąd zapraszali go wielokrotnie wielbiciele jego talentu. W czasie załatwiania formalności dom został poważnie zdewastowany a książki i rękopisy zniszczone. Ciężarówka, która przyjechała zabrać rzeczy, wróciła pusta. Z gromadzonego przez lata mienia poeta spakował skromne zawiniątko, ważące ok. 60 kg. Przywiózł je do Wachowicza, u którego mieszkał przez rok.

Największą stratą są oczywiście rękopisy wierszy i dziennika. Kilkanaście miesięcy później odwiedził rumowisko podróżujący po Paranie A. Olcha: *Z błotnistej kałuży wyjąłem, wdeptany tam zbójecką stopą, strzęp brulionu, zapisanego ściśle ołówkiem. Okazało się, że są to resztki „Kroniki", jaką Grzybczyk prowadził ostatnio nader skrupulatnie*[17].

Przez ostatnie pięć lat mieszkał Grzybczyk w Araucarii u zasłużonego działacza polonijnego, profesora gimnazjum, Z. Zawadzkiego. Miał osobny pokój, a samotnicze życie urozmaicał sobie spacerami po ogrodzie, sadzie oraz wycieczkami za miasto. W czasie choroby nie godził się na przyjmowanie lekarstw. Odszedł spokojnie, z refleksyjnym dostojeństwem, które cechowało jego własną filozofię. Na kilka chwil przed śmiercią przyszli do niego gospodarze i ich goście z pytaniem, czy czegoś sobie nie życzy. Odrzekł: — „Spokoju". Po kilku minutach domownicy spotrzegli, że siedzący na krześle poeta zmarł.

Liczne skupisko polonijne w Araucarii urządziło mu pożegnanie w auli gimnazjum, gdzie przed laty miała swą siedzibę szkoła założona przez emigrantów polskich. Wspomnienie pośmiertne wygłosił o nim prof. Z. Zawadzki przed mikrofonami katolickiej stacji radiowej „Radio Cambiju", będącej pod zarządem księży polskiego pochodzenia. Padły w nim słowa: *Śpij na wieki poeto niezrozumiany, który zrozumiałeś wartość żywota, niebaczny na rozgłos*[18].

Po jego śmierci w wychodzącej w Brazylii prasie polonijnej ukazało się kilka okolicznościowych wspomnień, z których zaczerpnąłem część informacji biograficznych. Opublikowano również z rękopisów dwa dalsze wiersze: *Zaduma* (1947 r.) i *Garimpeiro* (1950 r.). Ten ostatni, traktujący o losach poszukiwaczy drogocennych kruszców, wzbudził uznanie wytrawnych dziennikarzy polonijnych i społeczników Pawła Nikodema i Rafała Karmana (Piniora)[19]. Skromny hołd złożył też poecie anonimowy autor wiersza

[15] Szmaron — spolszczona nazwa specyficznego, niesłodzonego wywaru z liści południowoamerykańskiej herbaty (yerba mate).

[16] „Lud" nr 38 z 1961, s. 3.

[17] A. Olcha, op. cit., s. 135, 136

[18] „Lud" nr 7 z 1961, s. 2.

[19] „Lud" nr 7 z 1961, s. 2, „Przegląd Polski" nr 14 z 1962.

Siewcy[20]. Był to w zasadzie ostatni liczący się ślad pamięci Polonii brazylijskiej o jej czołowym poecie.

Jan Sęk

MAREK ZDROJEWSKI-AREMI

CARL ROSINI — NAPOLEON TAJEMNICY

Iluzja jest jedynym absolutnie uczciwym rzemiosłem — iluzjonista obiecuje, że będzie mamił, i czyni to.
Charles Mattmueller

Kto by sądził, że iluzjonistą można się urodzić lub zostać bez trudu, ten myślałby infantylnie. Artystyczna biografia głównego bohatera książki Roberta Olsona *Carl Rosini. His Life and his Magic* (Chicago 1966) — urodzonego w 1882 r. w Łodzi — jest jedną z najbardziej przekonywających egzemplifikacji tej tezy.

Książkę R. Olsona, stanowiącą w Polsce rzadkość bibliograficzną, otwiera taki akapit: *W roku 1895 trzynastoletni polski chłopiec obserwował występ magika, wytrzeszczając oczy ze zdumienia. Działo się to w teatrze Talia w Łodzi; iluzjonistą był słynny artysta europejski, profesor Bekker, wielokrotnie odznaczany przez rodziny królewskie. Chłopcem był mały Jan Rosen, jak na swój wiek niewysoki, wrażliwy, kuszony do życia, na prowadzenie jakiego skazany został przez następne sześćdziesiąt niezwykłych lat.*

Po wyjściu z teatru magia stała się dla chłopca celem i, jak okaże się dalej, sensem życia. Od tego czasu Jan Rosen bardzo żywo interesował się wszystkim, co dotyczyło sztuk magicznych. Wszczął w tej dziedzinie intensywne samokształcenie. Ćwiczył wytrwale swą zręczność i wynajdywał nowe triki iluzjonistyczne. Jego rodzice — w obawie, by nie wyrósł na szarlatana — sprzeciwiali się planom młodego Jana. Nic go jednak nie zniechęciło i po dwóch latach zabiegów opracował swój pierwszy numer magiczny. Wtedy też przybrał sobie nowe nazwisko „Carl Rosini", które z czasem przyniosło mu sławę i fortunę. Na razie mógł o nich tylko śnić.

W sukurs realizacji marzeń Carla niespodziewanie przyszedł tygodniowy pobyt w Łodzi (w roku 1897) rosyjskiego cyrku. Pracował w nim m. in. magik o nazwisku Natan Schwartz. Carl był widzem na wszystkich występach tego iluzjonisty. Co więcej — przez tydzień stał się jakby drugim cieniem Schwartza. W końcu wobec uporczywych nalegań Carla i okazywanego przezeń entuzjazmu do magii, Schwartz zgodził się zatrudnić go jako swego asystenta. Tym sposobem, zresztą nierzadkim w przypadku zneconych mirażami wielkiej przygody chłopców w jego wieku, Carl uciekł z rodzinnego domu, miasta i kraju, cyrk bowiem wyjechał z Łodzi do Niemiec. Miał wówczas Carl piętnaście lat, wcześnie więc przekroczył próg samodzielnego życia.

W cyrku pracował około jednego roku. U boku Schwartza uzbroił się w wartościowe doświadczenie co do staranności przygotowania i publicznego wykonania magicznego numeru. Kiedy cyrk miał powracać trasą prowadzącą przez Łódź w głąb Rosji, Carl — pełen niepokoju, iżby rodzice nie pokrzyżowali mu życiowych planów — pożegnał Schwartza i za przezornie zaoszczędzone pieniądze udał się pociągiem do Hamburga, a stamtąd statkiem do ówczesnej Mekki magików — Londynu.

Nad Tamizą rozpoczął prawdziwą grę z losem. Tutaj przecież znajdował się legendarny teatr sztuk magicznych Egyptian Hall — główny cel podróży Carla. Tymczasem trapiły go kłopoty. Nie miał na wyspie znajomych, fundusze stopniały mu do niewielkiej kwoty, a w dodatku nie władał jeszcze językiem angielskim.

W takiej sytuacji skwapliwie skorzystał z oferty zamieszczonej w gazecie „London Daily Chronicle" i przyjął pracę w charakterze czeladnika u fryzjera. Wprawdzie zarobki w tym zakładzie miał znikome, ale za to były tam solidnych rozmiarów lustra, dające się ustawiać pod odpowiednim kątem, co stwarzało Carlowi wspaniałe miejsce do ćwiczeń w manipulacji, czyli iluzji zręcznościowej. A ćwiczył wtedy rzeczywiście z uporem.

Przedstawienie magiczne w teatrze Egyptian Hall, na które wybrał się już w pierwszy wolny od pracy w zakładzie poniedziałek, było dla Carla wielkim przeżyciem. Tamtego dnia podziwiał m. in. takich utalentowanych iluzjonistów, jak John Nevil Maskelyne oraz

[20] „Lud" nr 49 z 1971, s. 7.

Paul Valadon, którego manipulacje kartami do gry i kulami bilardowymi urzekły młodego zapaleńca bez reszty. Nigdy przedtem nie widział w magii czegoś równie cudownego. Sprzyjającą dla niego okolicznością było zawarcie przyjaźni z angielskim iluzjonistą Levisem Davenportem, którego poznał jako klienta w zakładzie fryzjerskim. Davenport udzielił mu szeregu cennych porad fachowych. Carl ćwiczył zatem przed zakładowymi lustrami ile tylko się dało i czynił to zapamiętale dopóty, dopóki nie „wyćwiczył" sobie — po kilkakrotnym przyłapaniu go na tej czynności przez właściciela zakładu — zwolnienia z pracy.

Jednak zbytnio się tym nie zmartwił, zdążył bowiem już znacznie wzbogacić swój repertuar magiczny, posiadał też niezbędne do wykonywania numeru rekwizyty oraz kompletny strój sceniczny. Uznał, że nadeszła pora przeobrażenia się w profesjonalnego iluzjonistę.

Dzięki protekcji bogatego biznesmena Davida, wystartował z pokazami magii w prowincjonalnych teatrzykach. Pewnego wieczoru los zetknął go z miernym magikiem, ale wielkim showmanem o pseudonimie „Anthony", od którego w czasie półrocznej ich współpracy Carl nauczył się, iż umiejętność prezentacji jest sprawą zasadniczą, jeżeli przedstawienie ma być dochodowe. „Anthony", niestety, nadużywał alkoholu i kiedyś — potrzebując nań raptownie pieniędzy — okradł Carla z kosztowności, co zakończyło ich wspólne występy.

Powróciwszy do Londynu Carl poznał młodego Duńczyka Simsa, który był utalentowanym magikiem, świetnie manipulującym monetami i kartami do gry. Pracował on w teatrze Alhambra przed opuszczoną kurtyną, na proscenium, podczas zmiany dekoracji dla baletu w następnym akcie. W Alhambrze bardzo chwalono Simsa, ale ponieważ miał on ważne zobowiązania wzywające go pilnie na kontynent, przeto po koleżeńsku zarekomendował Carla na swoje miejsce. Zaangażowano tam Carla po sprawdzeniu, jakim dysponuje numerem i jak potrafi pracować na estradzie.

Na tym samym afiszu teatru Alhambra, na którym figurował wydrukowany pseudonim „Carl Rosini" znajdowało się również nazwisko sceniczne Japończyka „Ten Ichi" (faktycznie: Tenyi Shokyokusai). Był nim, noszący się z zamiarem wycofania z show-businessu, iluzjonista — autor głośnego triku magicznego o nazwie „Thumb Tie" (w niezbyt wiernym tłumaczeniu na polski odpowiada to „węzłowi na kciukach"). Przebieg tego triku wygląda w dużym skrócie następująco: jeden z widzów związuje sznurem lub drutem w dowolny sposób kciuki obydwu dłoni iluzjonisty razem: następnie z widowni rzucane są na scenę metalowe obręcze o średnicy ok. 20 cali (ca 51 cm); w końcowym efekcie iluzjonista wyłapuje te obręcze w locie, po czym publiczność stwierdza naocznie, iż znajdują się one — jak gdyby przeniknęły przez mocno związane z sobą kciuki — na przedramieniach lewej i prawej ręki artysty. Japończyk nauczył Carla, w drodze wymiany za inne zawodowe sekrety, triku „Thumb Tie" i w r. 1905 zezwolił mu na pokazywanie go podczas występów. Carl Rosini jako drugi na świecie wykonywał więc „Thumb Tie" i — jak sam orzekł po wielu latach — był to najlepszy trik w całym jego recitalowym przedstawieniu iluzji.

W r. 1906 Carl ożenił się z tancerką o imieniu Peggy pracującą wtedy w balecie teatru Alhambra. Oczywiście, w krótkim czasie przysposobił ją do pełnienia roli własnej asystentki. Taki był początek firmy „Carl Rosini and Company", w której Peggy — według słów Carla — „stanowiła pięćdziesiąt procent przedstawienia".

Sceniczny numer magii Carla stał się bardziej atrakcyjny dzięki udziałowi w nim Peggy, pojętnej i nie pozbawionej gracji asystentki. Zatrudnieni przez agenta artystycznego Mac Naughtona za nieco podwyższoną gażę, zadebiutowali w Sheffield (Anglia) i odbyli krótkotrwały objazd.

Niebawem impresario wielkiego iluzjonisty Howarda Franklina Thurstona o nazwisku G. F. Peel podpisał z małżeństwem Rosinich trzytygodniowy kontrakt. Podczas jego realizacji oprócz Carla w tej samej imprezie występował również angielski iluzjonista „P. T. Selbit" (faktycznie: Percy Thomas Tibbles), który w historii sztuki iluzji znany jest przede wszystkim jako wynalazca — spopularyzowanego przez wielkiego „Horacego Goldina" (pseudonim Hymena Goldsteina, ur. w 1873 r. koło Wilna, zm. w 1939 r. w Londynie) i po dziś dzień pokazywanego w najrozmaitszych wariantach — triku z dziedziny dużej iluzji pn. „Przepiłowana dziewica" (czasem też: „Przepiłowanie pani"). I właśnie w tym programie „P. T. Selbitowi" asystowała także Peggy.

Potem inny impresario, Pup Wilson, zaangażował wykonawców „Carl Rosini and Company" do pracy na okres pięciu miesięcy w Niemczech. Na kontynencie mieli udany

start w Düsseldorfie w teatrze Apollo (14.9.1907), a później pracowali w Kolonii, Elberfeldzie (tu przyjęli kontrakt na czternaście tygodni do USA i Kanady), Dortmundzie, Bremie, Hanowerze i Lipsku.

Następnie wyruszyli do Paryża, gdzie wkrótce zaangażowani zostali do wspaniałego — z dwustuosobową obsadą — widowiska rozrywkowego pt „La Comete" w znanym teatrze rewiowym Olympia. W czasie występów w Olympii, jak podaje R. Olson, właściciel teatru z Ameryki Południowej nazwiskiem Seguine zobaczył numer Rosiniego i zaproponował mu kontrakt za bardzo ponętne wynagrodzenie na okres sześciu miesięcy, z perspektywą dalszego półrocza pracy jeżeli występy będą cieszyły się powodzeniem. Kontrakt ten zapewniał też Rosinim podróż morską pierwszą klasą do Ameryki Łacińskiej i z powrotem. W ówczesnej sytuacji materialnej Rosinich byłoby grzechem nie skorzystać z takiej oferty.

Szczęśliwie udało im się przełożyć na okres jednego roku realizację zawartego w Elberfeldzie kontraktu do Stanów Zjednoczonych Ameryki i Kanady. Po wywiązaniu się ze zobowiązań do występów w Nicei, Monte Carlo, w innych teatrach Francji, Belgii oraz Holandii — wrócili do Anglii, aby odwiedzić najbliższą rodzinę Peggy. I wtedy Peggy powiła syna, którego nazwali Theodore Rose.

W tymże roku 1908 wylądowali w Argentynie, gdzie w stołecznym teatrze Casino — na wyszukanie urządzonej scenie, z chwytliwą reklamą (m. in. plakaty z podobizną Carla jako „Napoleona tajemnicy" i litografie z wizerunkami Rosinich w naturalnych wymiarach) oraz przy wspaniałej publiczności — odnieśli prawdziwy sukces. Pracowali tam ponad dwa miesiące prezentując piętnastominutowy pokaz magii z ornamentacją muzyczną, mimo że zdążono już sprowadzić z Europy następnych iluzjonistów.

Swój pobyt w Brazylii postanowili przedłużyć i na miejscu opracowali przedłużone do godziny magiczne show. Niekiedy przedstawienie Rosinich łączone było z projekcją filmu niemego (np. w Campinas). Występowali też w Kurytybie. Na krótko powrócili do Rio de Janeiro, skąd w r. 1911 popłynęli statkiem do Europy, by zobaczyć swojego trzyletniego syna, z którym przybyli potem do Londynu. Tam w r. 1912 Carl zbudował — głównie w firmie wytwarzającej rekwizyty magiczne, której właścicielem był Jean Servais le Roy — swój pełnospektaklowy program iluzji.

Mniej więcej w tym samym czasie Carl sprowadził z Łodzi do Londynu swoją matkę i siostrę, z którymi Rosini udali się wspólnie do Stanów Zjednoczonych. Następnie już sami, Carl i Peggy, pojechali na realizację kontraktowych przedstawień, rozpoczynając tournée w Calgary (Kanada), a kończąc — w Portland (USA). Tuż przed odpłynięciem do Londynu, przez pewien czas pracowali jeszcze w Nowym Jorku.

W r. 1914 Carl Rosini wyruszył na Kubę, potem wrócił do USA, skąd udał się na drugie tournée po Ameryce Południowej, zabierając nań, i wykorzystując w swoim programie do jednego z trików, wielkiego iluzjonistę „Okito" (vel Theo Bamberg, 1875—1963), którego Rosini zostawił tam z jego magicznym show w stylu chińskim. Państwo Rosini natomiast, ze względu na ich syna uczęszczającego już do szkoły, znów popłynęli do Anglii.

Przedstawienie magiczne Carla zawsze było dobre. Jeden z recenzentów napisał o nim (cyt. za R. Olsonem): *Carl Rosini prezentuje swoją magię w tempie szybkim, ale nigdy zadyszanym. Wydaje się być, i w gruncie rzeczy jest, tak pewny wszystkiego co robi, że jego praca nie sprawia wrażenia najmniejszego wysiłku. Jego akcesoria, czy to dekoracja, kostiumy asystentki, czy rekwizyty, są atrakcyjne i w najlepszym guście. Krótko mówiąc, jego występ zawsze dorasta do miejsca, jakie zajmuje na afiszu.* Notabene numer Carla w Nowym Jorku znajdował się na czele programu.

Iluzjoniści profesjonalni, semiprofesjonalni i występujący publicznie amatorzy, zawsze strzegli swoich magicznych sekretów przed oczyma osób niepowołanych. Carl Rosini woził z sobą m. in. w tym celu specjalną „cykloramę", czyli olbrzymi półkolisty parawan dekoracyjny, całkowicie odgradzający scenę od kulis. Używał jej przy przedstawieniach, w których występowało wielu wykonawców, aby chronić tajemnice trików iluzjonistycznych przed ciekawskimi, uprawnionymi do przebywania za kulisami. Nie ufał zresztą nikomu.

Carl zatrudniał wtedy do swego pełnoprogramowego spektaklu magii dziesięcioro asystentów, ale tylko niektórzy znali wszystkie jego sekrety. Dotyczyło to na przykład tajemnicy jednego z najbardziej zdumiewających eksperymentów magicznych pn. „Tavma". W książce R. Olsona przytoczony jest następujący opis (pióra Arthura Leroya) tego wspaniałego — i umykającego logice przeciętnego widza — numeru iluzji.

Dolly (faktycznie: Dorothy Huber — MZA), *siostra pani Rosini, była jedyną* (wtajemniczoną — MZA) *asystentką uczestniczącą w numerze Tavma. Carl utrzymywał*

tajemnicę w rodzinie i dzięki temu iluzja ta i jej efekt jest do tej pory (trzeba tu przypomnieć, że książka R. Olsona wydana została w r. 1966 — MZA) *bardzo sekretna. (...) Wielki Rosini występował na wielkiej scenie przy pełnych światłach. Kiedy prezentował sztuki, Dolly wkraczała na scenę przebrana za dyrygenta orkiestry wojskowej. Maszerowała sztywno jak duża mechaniczna lalka. Zwrócona twarzą do publiczności, z batutą w dłoni, zaczynała dyrygować orkiestrą. To zakłócenie zdawało się rozwścieczać Rosiniego. Pokazywał on trik z bułatem* (szablą typu wschodniego o szerokiej głowni — MZA). *Podchodził do dyrygentki i machając ostrzem odrąbywał jej prawe ramię. Dyrygentka zachowywała stoicki spokój i zaczynała dyrygować lewą ręką. Po raz wtóry poszło w ruch ostrze i odcięte zostało lewe ramię. Bezręki dyrygent, niewzruszony nieszczęściem, zaczynał tańczyć. Z pomocą* (innego — MZA) *asystenta, od tułowia odcięte zostały od razu obie nogi; głowę podtrzymywał wtedy asystent. Teraz następowała rzecz niesamowita. Głowa zaczynała wystukiwać tempo dla orkiestry, kiwając się i podrygując. Nie pozostawało już nic innego do zrobienia i — naturalnie — bułat opadał, a głowa razem z nim. Jedyną pozostałością był tułów, który w dalszym ciągu podrygiwał w takt orkiestry. Podnosząc bułat, Carl rozcinał tułów przez środek i wypadała z niego istna góra kółek, trybów i sprężyn. Czy Tavma była kobietą czy maszyną? Jeżeli była kobietą, w jaki sposób mogła być pocięta na otwartej, oświetlonej scenie? Jeżeli była maszyną (a my wiemy to lepiej — uwaga Leroya), w jaki sposób maszyna mogła posiąść tak bardzo ludzką inteligencję? Była to iluzja powodująca dreszcz, a także fascynująca historia.*

Inny interesujący trik wykonywany przez Carla Rosiniego w jego magicznym show nazywa się w anglosaskiej nomenklaturze iluzjonistycznej „Clock Dial" („Tarcza zegara"). Wynalazcą tego triku był sławny na początku XX wieku iluzjonista amerykański pochodzenia niemieckiego Karl Germaine (alias Charles Mattmueller, 1878—1959), zresztą autor zgrabnego zdania wybranego za motto do naszego szkicu, który dość wcześnie rozstał się z branżą rozrywkową wskutek wady wzroku. Od niego zakupił Carl Rosini ten trik i uczynił zeń prawdziwą małą atrakcję swojego programu. Szklana tarcza wirowała na trzpieniu obrotowym i w niepojęty sposób zatrzymywała się na cyfrze albo liczbie, oznaczającej godzinę, wybranej przez publiczność. W chwili gdy tarcza znieruchomiała — znajdujący się na stole duży biały kogut japoński piał daną godzinę. Przy końcu, kiedy Rosini usiłował „wyjaśnić" mechanizm tego triku, piał on cały czas. Trwało to dopóty, dopóki Carl nie polecił Peggy zabrać koguta ze stołu. Gdy wynosiła okazałego ptaka ze sceny, poruszała się drobnym tanecznym krokiem i wtedy kogut gubił jajko. Peggy wybiegała z piskiem, a Carl rzucał za nią jajkiem. Epizod znoszenia jajka przez koguta stanowił drobny przerywnik komiczny i jako taki był momentem ściśle rozrywkowym — czymś, o co Rosini zawsze dbał w swoim przedstawieniu.

Dwugodzinny spektakl dużej iluzji — starannie wyreżyserowany i nie pozbawiony nerwu dramaturgicznego — utwierdził sławę Carla Rosiniego. Nie znaczy to, iż uprawiał on tylko tak zwaną dużą iluzję (rodzaj iluzji, wykonywanej przy użyciu aparatów o pokaźnych gabarytach). W 1932 roku Amerykańska Korporacja Muzyczna zaangażowała Rosiniego na występy w nocnych klubach i hotelach, do atmosfery których nie pasowały wielkie, złożone iluzje. Dlatego też zmienił repertuar i od tej pory prezentował głównie triki zręcznościowe. Jedna z ówczesnych recenzji prasowych z Cleveland zrelacjonowała jego debiut w kameralnym lokalu gastronomiczno-tanecznym o nazwie Vogue Room m. in. takimi słowy (cyt. za R. Olsonem): *Sztukmistrz musi mieć zwinne palce, aby omamić konsumentów Vogue Room, którzy prawie siedzą mu na kolanach. Jednak Rosini zaprasza ich jeszcze bliżej — i pozostawia w osłupieniu! Jego triki z kartami są tak zręczne, że zabijają klina nawet w głowy stojących tuż za nim muzyków Sammy Watkinsa. Ale chyba najzręczniejszy jest jego wyczyn z wyczarowaniem i złowieniem z powietrza dwu gołębi.*

Po jedenastu miesiącach nieprzerwanej pracy w Park Central Hotel w Nowym Jorku oraz jednoczesnych intensywnych występach w innych lokalach rozrywkowych tej metropolii, Carl Rosini nadwerężył swoje zdrowie i — mimo odzyskania sił po dobrze zorganizowanym wypoczynku w samotnej chacie nad jeziorem Saranac — wycofał się na dłuższy czas z branży artystycznej. Myślał nawet o pożegnaniu się z nią na zawsze.

Pałeczkę magiczną ujął w swoje dłonie dopiero w latach drugiej wojny światowej. Od kwietnia 1943 do marca 1944 roku Carl i Margaret Rosini występowali z programem artystycznym dla Armii USA na Bliskim Wschodzie i w Afryce Północnej. Godny uwagi jest następujący fragment jednej z notatek prasowych (cyt. za R. Olsonem): *Rosini powrócił ostatnio* (w r. 1945? — MZA) *z tournée po obozach wojskowych Armii Amerykańskiej za oceanem, gdzie dał setki przedstawień dla żołnierzy Sił Zbrojnych.*

Podczas tego tournée miał zaszczyt wystąpić przed WIELKĄ TRÓJKĄ — Prezydentem Rooseveltem, Premierem Churchillem i Marszałkiem Stalinem — na historycznej konferencji w Teheranie. W trakcie trwania tej konferencji Wielka Trójka odwiedzała żołnierzy wojsk alianckich i właśnie w takich okolicznościach wystąpili przed nią zarówno państwo Rosini, jak i bardzo dobry radziecki zespół artystyczny, złożony z tancerzy i żonglerów.

Po około pięćdziesięcioletniej pracy w zawodzie iluzjonisty, Carl Rosini — którego R. Olson słusznie nazywa „jednym z królów abrakadabry" — w r. 1946 przeszedł na emeryturę i sprzedał wszystkie swoje magiczne utensylia. W r. 1957 osiedlił się w Clearwater Beach na Florydzie i nigdy więcej już nie występował, nawet dla celów towarzyskich. Wychodził bowiem z założenia, że nie można prezentować iluzji bez uprzedniego rzetelnego przygotowania programu. Nie uznawał improwizacji.

Triki iluzjonistyczne wraz z oryginalnymi rutynami (tzn. sposobami wykonywania i odpowiednimi tekstami) „a la Rosini" spotkać można do dnia dzisiejszego, wertując katalogi znanych i uznanych firm magicznych — Maxa Holdena (np. „Rosini Card Transposition" — „Rosiniego transpozycja kart") czy Louisa Tennena (np. „The New Rosini Table" — „Nowy stół Rosiniego"). Jest to zarazem najlepsza legitymacja twórczego wkładu Carla Rosiniego do rozwoju sztuki iluzji, w której był artystą odznaczającym sią wszechstronnością.

Nigdy nie zapomniał Rosini o artystach iluzji, z którymi połączyły go blisko wspólne zainteresowania i praca zawodowa. Swojemu serdecznemu przyjacielowi, wielkiemu iluzjoniście rodem z Polski, „Horacemu Goldinowi" (zm. 22.8.1939), ufundował kamień nagrobkowy, którego poświęcenie odbyło się w 1948 roku na londyńskim cmentarzu w obecności wielu najznamienitszych sław ze świata sztuki i iluzji.

Pamiętano też o Carlu Rosinim. Oto w październiku 1952 roku został on zaproszony jako honorowy gość na galowy obiad i przedstawienie do Barbizon-Plaza Hotel w Nowym Jorku. Tam ówczesny prezes nowojorskiego Koła Międzynarodowego Braterstwa Magików (International Brotherhood of Magicians — największe w skali światowej amerykańskie stowarzyszenie iluzjonistów, zrzeszające obecnie ponad 15 tysięcy członków ze wszystkich kontynentów), Joseph J. Jellenek, wręczył Carlowi Rosiniemu w dowód uznania jego zasług dla sztuki iluzji — jako drugiemu po znakomitym iluzjoniście amerykańskim pochodzenia włoskiego o pseudonimie „Tony Slydini" — zaszczytną „Gwiazdę Magii."

Sam Carl Rosini podaje trzy powody swoich sukcesów w dziedzinie iluzji (i w życiu), a mianowicie: zawsze miał bardzo starannie wyszkolonych i niezawodnych asystentów; wiedzieli asystenci, że on był gwiazdorem przedstawienia; wreszcie — wobec każdego, kto odwiedzał go po spektaklu na zapleczu sceny, obojętnie czy ten ktoś był iluzjonistą czy nie, okazywał szacunek i życzliwość (niekiedy, gdy owych odwiedzających było zbyt wielu, pomagał mu w tym jego ulubiony i jednocześnie najlepszy asystent. Frazee, który też był dobrym magikiem).

Książka Roberta Olsona o bohaterze tego szkicu ukazała się drukiem za jego życia. Najprawdopodobniej tekst tej monografii przed opublikowaniem uzyskał akceptację samego Rosiniego. Trudno nawet wyobrazić sobie, by tak się nie stało. Posiada więc książka walor dokumentu, ale dokument ten jest — czemu dziwić się nie należy — bez ostatniego zdania...

O tym, że iluzjonista-globtroter „Carl Rosini" (vel Jan Rosen) zmarł w r. 1969 dowiedzieć się można z okazałej pod względem edytorskim publikacji albumowej Ch. u. R. Reynolds pt. *Magic Posters. 100 Jahre Zauber-Plakate* (Berlin West 1976. Rembrandt Verlag, s. 14), gdzie zamieszczona jest również reprodukcja plakatu z napisem: „Rosini — Napoleon of Mystery". I faktycznie jako „Napoleon tajemnicy" magicznej przeszedł Carl Rosini do światowej — przede wszystkim jednak amerykańskiej i polskiej — historii sztuki iluzji.

Marek Zdrojewski-Aremi

Na pierwszej i czwartej stronie okładki
Reprodukcje obrazów
MARKA TERLECKIEGO

Adres redakcji
20-022 Lublin
ul. Okopowa 7, I piętro
tel. 27-469

Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów.

Cena prenumeraty: półrocznie 170 zł, rocznie 340 zł.

Warunki prenumeraty:

1. dla osób prawnych — instytucji i zakładów pracy:
— instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" zamawiają prenumeratę w tych oddziałach;
— instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych — indywidualnych prenumeratorów:
— osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
— osoby fizyczne zamieszkałe w miastach — siedzibach Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa—Książka—Ruch";
3. prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa—Książka—Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153—201045—139—11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy.

Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
— do dnia 10 listopada na I półrocze roku następnego oraz cały rok następny.

Wydawca: Lubelskie Wydawnictwo Prasowe
RSW „Prasa-Książka-Ruch"
20-077 Lublin, ul. Jasna 6

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne im. PKWN
Lublin, ul. Unicka 4.

Zam. 2247. Przekazano do drukarni w październiku 1984 r.
Druk ukończono w sierpniu 1985 r.
Nakład 3000 egz. Cena 65.— I-4